تجارب فى الأدب والنقد

بقلم

شكرى محمد عياد



تجارب في الأدب والنقد

بقلم

د. شكري محمد عياد

طبعة أولى ١٩٦٧

دار الكاتب العربى

طبعة ثانية ١٩٩٤

أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع

٣ ش عدنان المدنى – مدينة الصحفيين

ت : ٣٤٦١٨٣٢

تقديم الطبعة الثانية

لماذا أعيد نشر هذا الكتاب بعد أن انقضى أكثر من ربع قرن على ظهور الطبعة الأولى ؟ كم مر من أحداث ، وكم تغير من أحوال ! يكفي أن فرق الأدب تصطف اليوم حسب العقود ! هؤلاء أدباء الستينيات وهؤلاء أدباء السبعينيات إلخ . هذه التسميات تظلم حتى قضية الجيل ، وتبدو أقرب إلى فكرة الموديل ، إذن فهل أرجو من القراء أن يكونوا أكثر تسامحا من الكتاب ، وأن يتناولوا كلاما كتب في الخمسينيات أو الستينيات على أنه لا يزال جديرا بالقراءة في هذه الأيام ؟

هذا ما أرجوه في الحقيقة .

لقد وصفت نفسي في تقديم هذا الكتاب سنة ١٩٦٧ بأني " كاتب هاو " . ولم أكن قط أشد مكرا مما كنت حين ادعيت هذه الصفة . فالواقع أن أقدم مقالاته كتبت حين كنت في سن الواحدة والثلاثين ، وقد فرغت من رسالة الدكتوراة ، ووضعت قدمي على أول الطريق الذي لم أنحرف عنه قط طوال هذه السنين . ولكن التشبث بموقع الهاوي كان يرفع عني اصر " الانتماء " . وكان " الانتماء " معناه أن تنتمي إلى الاتجاه الذي يختاره لك العهد الثوري ، وكان هذا الانتماء ذاته متغيرا ، وكانت التغيرات في كثير من الأحيان مفاجئة ، ولهذا فقد كانت الانتمائية في ذلك العهد من نوع بهلواني لا يرضاه لنفسه الرجل الكريم ، حتى وإن كان كاتبا يتوق الى الشهرة .

وبعد الانتماء إلى العهد كانت هناك انتماءات ثانوية قليلة ، شرطها الأول ألا تتناقض مع انتمائك الأصلي ، وثمرتها أنها تضمن لك مجموعة من الأنصار تأخذ بيدك في طريق المجد . فمنها الانتماء الماركسي المهذب . غير المرتبط بتنظيم سري ، ومنها الانتماء القومي المهذب ، غير المرتبط بحزب البعث ، ومنها الانتماء الديني المعتدل ، الذي يمقت الطائفية ولا يميل إلى الإخوان المسلمين .

كنت مؤهلا لقبول هذه الانتماءات كلها . كنت منذ أواخر الأربعينيات أتطلع إلى التغيير وأميل إلى الاشتراكية (وقد قرأت صدرا لا بأس به من كتابات ماركس ولنين وستالين) وكنت رغم وطنيتي المصرية الضيقة أعشق شعر المتنبي . وأعتقد أني كنت بجانب ذلك كله مسلما صحيح الإيمان ، فلم يكن قلبي ليطاوعني ، مهما عربد الفكر ، على التجديف في آيات الله .

كنت إذن " جاهزا عند الطلب " ، ولكنني كنت كلما طلبتني جهة قريبة من التنظيم السياسي أعتذر بأني مدرس محترف وكاتب هاو (والحقيقة أن الجامعة كانت في تلك الحقبة" ملاذا آمنا " ، كالملاذات الآمنة التي تحددها الأمم المتحدة لمسلمي البوسنة

منزوعى السلاح ، أى أنها كانت على أحسن تقدير " ملاذا شبه آمن " بطاقة لمرور ينبه التخلى عن كل معتقداتك ، وحتى عن احترامك لنفسك ، فقد كانت أمور جامعة القاهرة ، مفخرة مصر فى القرن العشرين ، بيد ضابط من الصف الثانى أو الثالث) .

ولكننى كتبت ، وكتبت كثيرا . وكان يجتذبنى إلى الكتابة فى الصحف أصدقاء يثقون بى وأثق بهم : لويس عوض ، أحمد بهاء الدين ، محمد عودة ، فتحى غانم . ولم يكن المهم هو الطريقة التى أنفذ بها إلى الكتابة فى الصحف ، وجميعها خاضعة للرقابة حتى من قبل التأميم ، بل " الكيفية " التى يمكننى أن أكتب بها دون أن أهرب من تبعة الكاتب الأمين ، هذا الذى يحمل هموم قومه ولا يكتب ليسلى إلا من أجل أن يواسى أو يشجع أو يعلم .

ومع أنى لم أكن أكتب إلا أدبا أو نقدا ، فقد تركت مشاعرى الوطنية والقومية والانسانية تنبض فى ثناياه ، وفى أعماق وجدانى أن الحوادث اليومية بكل ما فيها من انتصارات أو احباطات ليست إلا هزات عارضة سوف يمحو الزمن آثارها .

وما زال هذا إيمانى إلى اليوم .

كلمة واحدة حرصت عليها ، وتعلقت بها كما يتعلق الغريق بطوق النجاة : كلمة الحرية . وفى وسط كل التفسيرات والتبريرات التى مسخت معنى الحرية ، آمنت بأن الحرية هى كرامة الإنسان التى منحت له فى أصل الوجود ، وأنها لا تنزع منه ولا تحد بحدود إلا حدود المعرفة .

ومازال هذا إيمانى إلى اليوم .

هذا الكتاب عزيز على نفسى ، لأنه علامات على مسيرة صعبة ، قنعت خلالها بأيسر الزاد ، وبذلت أعظم الجهد ، ورضيت من زمنى بألا يقال يوما إنى كذبت أو خنت ، أنشره ثانية لم أنقص منه حرفا ولم أزد حرفا ولم أغير حرفا ، ليكون شاهدا على زمنه ، وشاهدا لى أو على .

شكرى محمد عياد

تقديم الطبعة الأولى

هذه مقالات نشرت على مدى بضعة عشر عاما . وكثرة المجموعات المماثلة ، قديما وحديثا ، فى الشرق والغرب ، تطمئن الكاتب المتردد الشكاك . على أنى لم أجد فى كل المجموعات التى نشرتها الآن بين يدى ، لأستحضر كيف يقدمون هذا النوع من اللم ، مجموعة واحدة تشابه أخرى . ولذ قررت بعد قراءة بضعة أسطر فى المقدمة الأولى أن أواجه القارىء ببساطة لأحدثه حديثا موجزا جدا وموضوعيا جدا ، عما يمكن أن ينتظره فى هذه المقالات .

هذه المقالات أشبه بمذكرات نقدية . والكاتب الذى لم يسجل مذكرات عن حياته قط ، لأنه كان ولا يزال يجد هذه الحياة تافهة وفارغة ومملة ، قد وجد فى التعليق على كتاب يقرؤه أو مسرحية شاهدها أو فكرة تثور فى جو حياتنا الأدبية نوعا من النشاط الحر الذى يجدد الحياة : أعنى حياته هو . ولم يكن النشر فى صحيفة (ومعظم هذه المقالات نشرت فى صحف يومية) إلا مناسبة ليكتب الكاتب مذكراته . ومع أن ذهنه لم يخل تماما من التفكير فى قارئه ، فإن بوسعى أن أؤكد لك أنه كان يستمتع بكتابة هذه المقالات استمتاعا شخصيا ، كما يستمتع معظم الناس بكتابة مذكراتهم (فيما يبدو) . ولك إذن أن تسميه ناقدا هاويا ، كما يسمى نفسه فى كثير من الأحيان . والواقع أن هذا الوصف حبيب إليه جدا . ولعله حبيب إليه لأنه واقعى . فالإنسان الواحد تكفيه حرفة واحدة . وبما أن حرفة الكاتب الأصلية هى التعليم ، فسيظل كل شىء آخر بالنسبة إليه هواية ، يقبل عليه بشغف الهاوى ، وأسفه – الذى أرجو أن يكون صادقا – على أنه لا يستطيع أن يصرف إليه كل وقته . وسيظل هاويا ولو كتب عشرات الكتب (كما يتمنى) .

ومع أن للمحترفين فضلا على الأدب لا ينكر ، وللمقالات النقدية التى لا تشبه المذكرات قيمة لا جدال فيها ، فإنك يجب ألا تطلب من هذا الكتاب الذى بين يديك إلا ما يسعه تقديمه إليك . والذى يسعه أن يقدمه اليك هو نوع من المعاناة الفكرية لقضايا أدبية عامة ، ونوع من المعايشة لأعمال أدبية بعينها ، لم يخترها الكاتب كلها عن عمد ولم يترك ما عداها عن عمد أيضا ، ولكنه عرفها كما تعرف أصدقاءك ، بمزيج من الاختيار والمصادفة . وأما مالا يقدمه إليك هذا الكتاب فلعل أهم ما يعنيك منه مذهب أدبى تستطيع أن تتبناه وتقول إنه مذهبك ، لتنطق باسمه فى الندوات ، وتنصب الموازين لأعمالنا الأدبيه . ولا شك أنك ترى لماذا لا يستطيع هذا الكتاب أن يقدم مثل هذا المذهب . فالكاتب الذى يظل دائما أبدا فى حوار مع نفسه ، لا يجيب عن سؤال إلا طلع له عشرون سؤلا ،

مثل هذا الكاتب قد يكون صاحب تفكير ولكنه ليس صاحب مذهب . قصاراه أن يجعلك تفكر معه أو تفكر ضده . وإذا شئت أن تتمذهب بعد ذلك فهذا شأنك .

وبعد فسيقول لك أقوام : هزأ بك هذا الكاتب . تواضع وهو وارم غرورا ، ادعى البراءة وهو أخبث الخبثاء . فلا تصدقهم . أو إن صدقتهم فلا تدع كلامهم يحول بيني وبينك . فإني لم أكتب سطرا من هذا الكتاب إلا لأستوضح فكرة ، ولم أنشر سطرا إلا لأني رأيت هذه الفكرة جديرة بوقتك . وإذا كان الكتاب الذين حدثتك عنهم هنا قد خاضوا تجارب فى الشعر والمسرح والقصة القصيرة والرواية ، وإذا كنت بهذه المقالات قد خضت مثلهم تجارب فى النقد ، فلماذا لا تأخذ نصيبك من التجربة ؟

شكرى محمد عياد

١

أدبنا
والآداب العالمية

بين جيلين

حين نحاول أن نبتعد قليلا عن منظر حياتنا الأدبية فى هذه الأيام ، ونتأملها بغاية ما نستطيع من الحياد والموضوعية ، تحضرنا على الفور صورة الصبى حين يراهق .

ففى سن المراهقة يصحو الصبى فجأة على قوى جديدة تثور فى باطنه وتفصله فصلا عنيفا عن عالم الطفولة الذى كان يعيش فيه راضيا مطمئنا ، يقلد الكبار فى أقوالهم وأفعالهم ، ولكنه لا يشعر مطلقا بما يشعر به الكبار ! والآن قد أصبح كبيرا فجأة ، ولم يعد التقليد يعبر عن شىء بالنسبة له ، لقد نسى جميع القوالب التى تعلمها فى صغره ، قوالب التفكير والكلام والسلوك ، وعليه أن يتصرف كما لو كان أول إنسان يوجد على ظهر الأرض . جميع تجارب العالم لا تكفيه ، كل النصائح المجمدة لا معنى لها ، ففى روحه تلك القوة البكر التى جاءته رأسا من السماء ، وعليه وحده أن يدرك كنهها ، وعليه وحده أن يصوغها فى حياة . وينكر الفتى ماضيه ، وينكر من حوله وما حوله ، ويشعر بالاستهانة بكل شىء ، ويشعر بالخوف من كل شىء .

أليست هذه – إلى حد كبير – هى صورة أدبنا فى هذه الأيام ؟

النظرة السطحية وحدها هى التى يمكن أن تقول إن أدبنا يعانى نكسة ، وإنه قد رجع إلى الوراء لأن كتاب الجيل الجديد أقل من كتاب الجيل الماضى ثقافة ، أو أقل دراية باللغة .

لا يمكننا أن نقول إن الأدب قد رجع إلى الوراء ، الا إذا قلنا إن وعى الأمة قد رجع إلى الوراء ، وإن مجموع الناس اليوم أقل استعدادا للفهم والتذوق مما كانوا منذ خمسين سنة .

ويكفى أن نرجع إلى صحافتنا الأدبية منذ خمسين سنة ، أو منذ ثلاثين سنة، أو أ قل : إلى أعداد الهلال أو المقتطف أو الرسالة القديمة ، ونقارنها بصحافتنا الأدبية اليوم ، لنرى إلى أى حد تطور مفهوم الأدب ، واتضحت مشاكل النقد ، وتحدد شكل القصة .

إذن فما الذى جرى لأدبنا فى هذه السنين الأخيرة ؟

الذى تقوله لنا النظرة المحايدة الموضوعية : إنه خرج من دور التقليد الطفولى الذى يقوم به عمالقة ، إلى دور الشعور بالكبر ، الذى لا يخلو من طفولة .

والفضل فى هذا لجيل " العمالقة " الذين تعهدوا طفولة الأدب . فهم الذين حرروا اللغة ، بصعوبة وعلى مراحل . وكان تحرير اللغة هو الأساس للتعبير الفنى . وكان عندنا فى حقيقة الأمر لغتان أدبيتان : لغة المحافظين ولغة المجددين ، فأصبحت عندنا لغة واحدة تصلح لجميع ألوان التعبير الفنى ، واختفت المعركة الضخمة بين المحافظين والمجددين لا بانهزام أحد الفريقين ولكن بالتقائهما عند ثقافة قومية واحدة ولغة أدبية واحدة . ولم يكن تحرير اللغة هو الكسب الوحيد الذى حققه هذا الجيل ، فإنما تتحرر اللغة مع تحرر التفكير وانفساح مداه ، وتطور الأشكال الفنية القديمة واصطناع أشكال جديدة ، وهذا ما فعله كتاب الجيل الماضى منذ عهد المنفلوطى ، فقد كانوا جميعهم ثوارا ، فحرروا شكل المقالة العربية من الإطار الجدلى الوصفى البارع الذى وضعها فيه الجاحظ وكاد يغلقه عليها ، ووسعوها لتعبر عن مشاعرهم الذاتية كما فعل المنفلوطى والمازنى على سعة ما بينهما من فروق ، أو لتصبح أداة للتفكير المنطقى العلمى المنتج كما فعل طه حسين والعقاد . واقتحموا شكل الرواية والقصة القصيرة .

وكان ما فعله أولئك الرواد هو المقدمة الضرورية لقيام أدب قومى يستطيع أن يقف على قدميه بين آداب العالم . فقد أوجدوا جمهورا من القراء متقارب الميول والثقافات ، يمكنه أن يتذوق ألوانا من الأدب كان ينكرها سابقوه ، وأتاحوا للجيل الذى بعدهم من الكتاب نشأة أدبية يحتذى فيها نماذجهم التى لم يستطيعوا أن يصوغوها إلا بعد معاناة طويلة للأدب العربى القديم ، واطلاع مثابر على الآداب الغربية قديمها وحديثها .

كتابنا فى الجيل الماضى تعبوا كثيرا ليعثروا على نماذجهم ، فقد بدأ معظمهم بمجموعات الأدب القديم كالكامل والأمالى والعقد الفريد ، التى كانت تعلم أشتاتا من اللغة وصورا من الأسلوب وطرائف من الأخبار يجمل معظمها فى أسطر قليلة ، أما الروايات المترجمة فقد كانوا يتناولونها على استحياء لأنها لم تكن تعد فى زمانهم أدبا جادا ، وكانت – بعد – محدودة لا تعطى مجالا واسعا لاختيار القارىء ، ثم إن المترجمين أنفسهم كانوا خاضعين للجو الأدبى العام الذى يرى أن القصص – لتغتفر لها إقامتها فى دنيا الأدب – يجب أن تكون وعظية ليتحقق من وجودها غرض مفيد ، ويميلون مع الميل الساذج إلى " الحدوتة " المجردة ، ولم يكن هذا الميل وذلك الرأى يسيطران عليهم فى اختيار ما يترجمونه فحسب ، بل كانا يدفعانهم إلى التصرف الشديد الذى يفقد الأصل معظم صفاته الفنية ، وكانت " الترجمة بتصرف " هى الشيء المعترف به فى ذلك العهد . هذه هى النماذج التى وجدها كتاب الجيل الماضى فى أول نشأتهم الأدبية . وكان لابد لهؤلاء الكتاب أن يتقنوا لغة أجنبية أولا قبل أن يبدءوا قراءة مثمرة للقصص والروايات أو المسرحيات . ثم كان عليهم أن يمارسوا – لأول مرة – تلك التجربة التى كانت تبدو لهم

جريئة مذهلة كإلقاء الإنسان بنفسه فى البحر : أن يضعوا أسماء عربية معاصرة - زينب وابراهيم وجمعة - فى روايات خيالية ، لا تنتسب إلى التاريخ القديم أو الحديث .

قارن هذه النشأة الأدبية - التى كانت تستمر فى كثير من الأحيان حتى سن الكهولة - بنشأة الصبى فى هذه الأيام : يقرأ فى المدرسة نفسها كتب طه حسين والعقاد وتوفيق الحكيم ومحمود تيمور ؛ ويجد على صفحات المجلات والصحف اليومية كتابا أحدث ، هم أنفسهم تفتحت عيونهم أول ما تفتحت على كتب هؤلاء الرواد . لا شك أن الطريق تصبح أمام مثل هذا الناشىء واضحة ، وأنه يتجه منذ البدء الوجهة الصحيحة ، ولن يحتاج إلى بذل ذلك المجهود الضخم الذى اضطر أدباء الجيل الماضى إلى بذله ، لا ليستكشفوا ما ينبغى لهم أن يتعلموه فحسب ، بل لينسوا كثيرا مما سبق لهم أن تعلموه .

كنت أقرأ حديثا لفرنسواز ساجان مع مراسل مجلة أدبية أمريكية ، فوجدت فى حديث الفتاة الصغيرة عن فن الكتابة ما ينفى الصورة الخرافية عنها : أنها فتاة وقعت على الكتابة بطريق المصادفة ، وأتتها الشهرة اعتباطا؛ فهى ذكية واعية بطبيعة الفن ومشكلاته ، وإن كانت لا تتحدث عن ذلك كما يتحدث النقاد المحترفون . وكان أهم ما استوقف نظرى - ربما لسبق تفكيرى فى الموضوع - حديثها عن قراءاتها . فقد ذكرت أنها قبل أن تكتب قد قرأت عددا كبيرا من القصص ، حتى بدا لها من المستحيل ألا تريد كتابة قصة . فلم تكن المغامرة الكبرى فى نظرها هى أن تسافر إلى شيلى مع شلة من الشباب الطائش بل أن تبقى فى باريس لتكتب رواية . وماذا كانت تقرأ ؟ كانت تقرأ استندال وبلزاك وبروست . أى أعلام القصة فى الأدب الفرنسى ، الذين تركوا نماذج فى فن الرواية أفاد منها الأدب العالمى كله . فهل كانت فرنسواز ساجان تستطيع أن تكتب رواية كبيرة وهى دون العشرين لو لم تكن أمامها هذه النماذج ؟ صحيح أن نجاحها فى الكتابة اعتبر نجاحا مبكرا فى أوربا نفسها ، ولكن النجاح المبكر ليس أمرا شاذا هناك ، وسن النضج للكتاب والشعراء عندهم - بوجه عام - أسبق بكثير من سن النضج عندنا ، وما ذلك إلا لاستقرارالتقاليد الأدبية ووفرة النماذج الممتازة التى يطلع عليها الناشىء فى أول عهده بالأدب .

وذكرنى حديثها بكلمة كنت قرأتها لتوفيق الحكيم - لعلها فى "تحت شمس الفكر" - أشار فيها إلى إنتاج الشبان المبتدئين ، وغبط هؤلاء الشباب لأنهم يجدون أمامهم الطريق ممهدا كما لم يجده فى صباه ، وتوقع أن يصبح الأدب العربى أدبا عالميا على أيديهم حين ينقطعون للكتابة وتظهر من بينهم مواهب ممتازة . وهذا بالضبط هو ما يحدث الآن .

فقد شعر كثير من النقاد بالجزع حين كتب كاتب منذ وقت قريب يقول إننا لسنا بحاجة إلى الأدب العربى القديم - أدب القوالب المتحجرة - ولا إلى أدب اليونان - أدب

العباريت – ولا إلى الآداب الأوربية الحديثة – آداب التحلل السياسي والاجتماعي – وإننا لا نحتاج إلا أن نستلهم واقعنا الحي النابض . ولكنني حين فكرت في هذا الكلام لم ألبث أن وجدته ظاهرة طبيعية لا تدعو إلى الجزع ، بل أردت أن أقول : ظاهرة نمو لا ظاهرة انحدار ، ظاهرة قوة لا ظاهرة ضعف ، ظاهرة قوة ، وليست هي القوة نفسها ، وترجمته بأن أدبنا يجتاز الآن فترة المراهقة بكل أعاصيرها واندفاعاتها ، وبكل ما فيها أيضا من وعد بالقوة والنضج . لقد بدأ أدبنا يشعر بقدرته على الاستقلال وما ذلك إلا لأنه اجتاز فترة الطفولة بنجاح . وكالمراهق الذي يحتاج إلى أن يؤكد استقلال شخصيته بالثورة على جميع من حوله ، صاح أدبنا بلسان أحد كتابه صياح الثورة على كل أدب آخر قديم أو حديث .

وبعد ذلك بقليل قرأت مقالا للأستاذ أحمد عباس صالح يهاجم فيه " المستغربين " الذين يريدون أن يفرضوا على كتابنا الجدد قيما نقدية مستقاة من أدب غير أدبنا . فكأنه يتصورهم يقومون بدور المعلم الجامد بعصاه التقليدية ، يريد أن يحفظ تلاميذه القواعد غيبا ويلزمهم جادة الصواب فلا ينحرفوا يمنة أو يسرة . ولا شك أن مثل هذا المعلم يكون هو الهدف الأول لغضب المراهق . والأستاذ عباس صالح معني بالنقد المسرحي على الخصوص ، وهو يخالف غيره من نقاد المسرح عندنا في أنه لا يعني بتقاليد البناء المسرحي التي تجيئنا من الغرب بقدر ما يعني بالاتجاه إلى الجمهور ، جمهورنا نحن الذي يجب أن نحترم حتى رغبته في الضحك وسعيه إلى المسارح الهزلية وإعراضه عن كثير من المسرحيات التي تريد أن تفرضها عليه قلة من " المستغربين " .

أليست هذه أيضا ظاهرة من ظواهر " التمرد " ، الذي هو مقدمة طبيعية لاستقلال الشخصية ؟ وهل يخشى أن يفقد أدبنا صلته بالآداب العالمية وينعزل في نطاقه الاقليمي إذا استمر هذا الاتجاه ، وأعتقد أنه سيستمر؟

لا أظن أن الخطر من هذا الانعزال أكبر من خطر استمرار المراهق في تمرده حتى ينتهي إلى الجنون أو الانحراف . وهذا الخطر لا يمثل إلا نسبة ضئيلة من الاحتمالات .

فالتمرد هو في معظم الحالات مرحلة يمر بها الناشيء حتى يثبت وجوده ، وتستقر علاقته بمن حوله بعد ذلك على أساس جديد ، أساس التفاهم والأحترام من الجانبين .

(١٩٦١)

ثورة الأدب

المهمة الكبرى أمام أدبنا اليوم هى أن يكتشف نفسه .

وهو مسئول عن هذه المهمة أمام أمتنا العربية ، بل أمام العالم كله .

فالحركات الأدبية تساير دائما روح العصر ، وتتخذ فى كل أمة طابعا يرتبط بدورها العالمى . إلى عهد قريب لم نكن نفكر فى أكثر من أن "نلحق بالأمم الناهضة" ، ولم نكن نتبين على التحديد كيف نلحق بهذه الأمم دون أن نفقد مقومات حياتنا ، وكان هذا هو منشأ الخلاف بين أنصار الجديد وأنصار القديم . ولكننا اليوم ندرك أننا لن نكون أبدا نسخة مكررة من سابقينا ، وأننا إذا كنا قد تخلفنا فترة من الزمن فى العلم والصناعة ، فقد خلق تطور العلم والصناعة فى الأمم الغربية نفسها مشكلات سياسية واجتماعية وثقافية علينا أن نواجهها بأسلوب جديد . وهكذا وجدنا أننا – فى الوقت الذى لا نزال نأخذ فيه – يجب أن نعطى . فى الوقت الذى لا نزال نبنى فيه قواعد العلم الصناعى والقيم المادية ، يجب أن نقدم للعالم قيما روحية .

هذه القيم الروحية لا نصنعها – أولا وبالذات – من أجل العالم بل من أجل أنفسنا . ولكننا نضطر ونحن نصنعها أن نتعامل مع مفاهيم عالمية . ومن هنا يجىء دورها العالمى .

والقيم الروحية لا يمكن أن تنتج إذا لم يقم الأدب فيها بأوفر نصيب .

وكما أن مهمتنا الكبرى – اجتماعيا – هى أن نكتشف أنفسنا ، أى أن نتبين الطريق الأصلح لنا ، ولو كان طريقا لم يرتده أحد قبلنا ، فمهمتنا الكبرى – فى نشاطنا الأدبى – هى أن نكتشف التعبير الأدبى الدال على حقيقة كياننا النفسى . وهذه المهمة متممة لمهمتنا الاجتماعية ولازمة لها . ولهذا قلت إن أدبنا مسئول عن هذه المهمة أمام أمتنا العربية ، ونجاحنا فى هذه المهمة يمثل جانبا كبيرا من دور الإعطاء الذى يجب أن نقوم به نحو الحضارة العالمية .

ولهذا فالموقف الثورى البناء فى أدبنا اليوم هو الموقف القائم على وعى دقيق وعميق بحاضرنا القومى . وهذا الوعى بالحاضر لا يعنى مطلقا نبذ التراث القديم ، ولا الإعراض عن خبرات الأدب العالمى ، بل إنه يستلزم تمرسا حيا بكليهما . فالإنسان لا يخلق شيئا من العدم ، ولكن الفرق بين الخلق والتلفيق هو أن الخلق لا يبقى فيه عنصر من

العناصر السابقة على حاله الأولى ، بل يخضع لمنطق جديد هو منطق الكل . والقدرة على الخلق لا تأتى إلا بالتمرس الحى بنماذج الخلق السابقة ، فى حين أن نبذ التراث القديم والإعراض عن خبرات الأدب العالمى بدعوى الارتباط بالحاضر كثيرا ما يخفيان أردأ أنواع التقليد .

إن الوعى بالحاضر – حين يعمق ويدق – لا يمكن إلا أن يكون وعيا إنسانيا بكل ما فى كلمة الإنسانية من معنى الامتداد فى الزمان والمكان ، لأن من الأمور البديهية أننا جزء من العالم ، وأن ماضينا جزء منا . ونحن – فى وعينا القومى العام – ندرك هذا أحسن الإدراك : ندرك أننا – كأمة – نتصرف بوحى من واقعنا فى شئوننا السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، وأننا قوميون كأوضح ما تكون القومية فى ذلك كله ، ولكننا فى الوقت نفسه عالميون إلى درجة لم نكنها قط من قبل ، وأن تاريخنا كله قد أصبح عنصرا حيا فى تلك القومية التى ترسخ أقدامها فى الواقع والحاضر .

على أن الخطر الأكبر على أدبنا لا يكمن فى الإزراء بأدبنا القديم أو الآداب الأجنبية القديمة أو المعاصرة ، بل يتمثل فى اتجاه آخر مضاد ، وأعنى به ذلك النشاط المحموم الذى يقوم به أدباء فى بعض البلاد العربية لصبغ الأدب العربى بصبغة "عالمية" زائفة .

أدب " مختلط " لا ندرى أهو عربى أم غربى ، قد يقرؤه بعض الشباب فيفغرون أفواههم دهشة ، لأنه يبدو لهم جديدا كل الجدة ، فى لغته الغريبة ، وأخيلته الممزقة المضطربة . وعند الغرب هو بال مستهلك ، لأنه أدب "الانحلال" الذى "ازدهر" منذ أواخر القرن الماضى ، وتلذذ بالتعبير عن الخراب والموت . هذا الأدب الهزيل المريض يصدر إلينا على أنه " آخر إنتاج المصانع الأوروبية " . وعلينا – إذا أردنا أن نكون أناسا متمدنين نعيش فى العالم الحديث – أن نأكله ونشربه ونجن به .

إن الأدب المختلط لا يمكن أبدا أن يكون أدبا عالميا ، لأنه ليس بأدب على الإطلاق . فالأدب الحق يحمل عصارة تراب الأرض التى نبت فيها ، وهذا الأدب عربى بلغته وأسماء كتابه فقط . إنه أشبه بالمدن السياحية ، تسمع فيها ألف لغة ولا تجد إنسانا واحدا مثقفا .

والأدب العالمى لا ينتظر منا تقليدا سخيفا لأعماله ، بل أدبا أصيلا يعبر عن ثقافة لها مقوماتها الخاصة .. لماذا يترجم الفرنسيون مثلا محاكاة فجة لفرلين أو رامبو وعندهم الأصل ؟ منذ أسابيع قليلة زار بلادنا الشاعر والناقد الإنجليزى ستيفن سبندر ، وأجرى الدكتور مجدى وهبة حديثا معه دار معظمه حول مساهمة الأدب العربى والآداب الشرقية عموما فى الأدب العالمى . وقد أنكر الشاعر الإنجليزى الكبير أن تكون الوسيلة الصالحة لهذه المساهمة هى أن يكتب الشرقيون باللغات الأوروبية ، ونصح الكتاب الشرقيين أن

يكتبوا فى لغاتهم وينموا ثقافاتهم حتى يبتكروا أدبا يضطر الغرب أن يتعلمه ، كما تعلم الشرق من شكسبير وراسين . واللغة ليست مجرد أصوات تحكى ، اللغة - كما أشار سبندر نفسه - طريقة فى التفكير وطريقة فى الإحساس ، واتخاذ الكاتب الشرقى لغة أوربية ليس إلا مظهرا - وإن يكن مظهرا مسرفا - لخضوعه لطريقة فى التفكير والإحساس يحاكى بها غيره ، ولا يعبر عن أصالة يمكن أن تجتذب حتى من يقلدهم . على الأدب العربى أن يعى واجباته فحسب ليصبح أدبا عالميا حقا . والأدب القومى - ككل - لا يختلف فى ذلك عن إنتاج الأفراد . فكما أن الأديب الفرد لا يصبح أديبا معترفا به لتفكيره فى ذلك أو سعيه له ، وإنما يصبح كذلك حين يعى واجبه ويخلص لعمله ، فكذلك الأدب القومى إنما يصبح عالميا حين يعبر عن طبيعته الخاصة بأمانة واستقلال .

وقد أشار سبندر إلى الشاعر الهندى طاغور على أنه استثناء من القاعدة التى ذكرها . ومعلوم أن طاغور كتب بالإنجليزية وأن أسلوبه فيها يعد من أروع الأساليب . ولكن الشيء الذى لا يجب نسيانه حين يذكر طاغور فى هذا المقام أن كتابته بالإنجليزية كانت أشبه بالمصادفة فى حياته ، وأنه ظل طول عمره - منذ سن السادسة عشرة إلى أن مات وهو فى الثمانين - يكتب شعره وقصصه ومسرحياته ومقالاته بلغته البنغالية ، ولم يبدأ الكتابة بالإنجليزية إلا وهو فى سن الخمسين ، وكان كل ما كتبه بها إما ترجمات لأعمال سبق له أن كتبها بالبنغالية ، أو محاضرات ألقاها فى الجامعات الأوربية والأمريكية التى دعى إليها حين تدعمت شهرته ، لقد بحث العالم عن طاغور ولم يبحث طاغور عن العالم .

إن مشاركتنا فى الأدب العالمى لن تكون إلا مظهرا لخلق أدب قومى عربى له ارتباط بالمشكلات العالمية ، ونتيجة لثورة أدبية نقوم بها مرتكزين على حاضرنا وواقعنا . والمشكلة الكبرى التى تواجه ثورة الأدب عندنا هى مشكلة الارتباط الوثيق بين "علم الصناعة الأدبية" وبين القيم الروحية التى يعبر عنها الأدب . ففى حين نستطيع فى جميع وجوه نشاطنا الحيوى القائمة أساسا على المادة أن نأخذ ما نشاء من "علوم الصناعة" الغربية ، دون أن يلزمنا ذلك الأخذ بقيم الغرب الروحية أو نظمه الاجتماعية ، فإننا لا نستطيع فى نشاطنا الأدبى أن نأخذ " علم الصناعة الأدبية " عن الغرب دون أن نأخذ معه القيم الغربيه والنظرة الغربيه إلى الحياة .

إن الآلة هى الآلة سواء أكان مالكها فردا أم جماعة من الناس ، وسواء وجه إنتاجها إلى تحقيق الربح الشخصى أم إلى خدمة المجموع ؛ والآلة وحدها لا تشكل عقل صاحبها أو العامل عليها ، ولا تلزمه نظرة معينة إلى الحياة .

ولكن شكل القصة أو المسرحية أو القصيدة لا يمكن أن يظل هو هو إن كان الانسان الفرد يعيش فى وفاق مع مجتمعه أو فى تناقض معه ، وإن كانت الحضارة تقوم

على تكامل المادة والروح أو على صراعهما . إن المذاهب التى تطور فى ظلها " علم الصناعة الأدبية " من كلاسيكية ورومانسية وواقعية ورمزية إلخ . هى أصداء لنظرة معينة إلى الحياة ، نظرة تصيبها اختلافات الزمان والمكان بكثير من التغيير والتبديل ، ويخضعها قانون رد الفعل أحيانا لما يشبه التناقض ، ولكن الأصداء المختلفة تلتقى أخيرا فتكون نظرة حياة وتكشف عن روح حضارة . فهل يمكننا أن نستعير القواعد التى وضعتها هذه المذاهب دون أن نستعير النظرة التى بنيت عليها المذاهب نفسها ، وهى نظرة قد لا توافق كياننا النفسى ولا تلائم اتجاه حضارتنا ؟ هل يمكننا أن نستعير قواعد المسرحية الكلاسيكية أو أسلوب القصيدة الرمزية – مثلا – دون أن نشوه نفوسنا بحشرها فى قوالب لا تناسبها ؟

ونحن نواجه هذه المشكلة بعد أن قطعنا نصف الطريق فى اقتباس " علم الصناعة الأدبية " من الغرب ، وتعريبه على وجه ما . فبعد أن أصبحت عندنا رواية وقصة قصيرة ومسرحية تساير إلى حد كبير أشكال هذه الأنواع الأدبية عند الغربيين رأينا أنفسنا نتساءل فجأة : أهذا هو ما نريده حقا ؟ هل هذه هى صورة أدبنا ؟ ثم هذا السؤال المحير : هل يجب أن نمضى فى الطريق إلى نهايته أم نرجع لنبدأ من نقطة جديدة ؟

وأمام هذه الأسئلة الكبيرة ، الجذرية ، يوشك أدبنا أن يرتبك . وليس من مهمة هذا المقال أن يجيب عنها ، ولكن يمكنه أن ينبه إلى أمر واحد :

إن الثورة البناءة فى أدبنا مرتبطة بواقعنا الجديد ، ولها كل صفات الثورة . والثورة ليست انعزالا ولا رجوعا إلى الوراء ، كما أنها ليست حركة منقطعة الصلة بالماضى . ولكنها يقظة كاملة ، ونشاط مضاعف ، وامتداد فى آفاق التفكير والعمل ، تسيطر على ذلك كله قدرة ضخمة على الابتكار هى التى تجعل الثورة تبدو لنا شيئا جديدا ، كالشجرة من البذرة .

وهذه القدرة على الابتكار هى التى يجب أن تسيطر على ثورتنا الأدبية ، بأن تحرر من قيود التردد والشك ، ويفسح لها مجال التجربة والخلق . لقد كان مركز الثقل فى أدبنا إلى عهد قريب هو الدراسة والنقل ، أما الآن فهو الأدب الخلاق ، والنقد الخلاق أيضا . فالدراسة والنقل رافدان للأدب ، وليسا هما التيار الرئيسى . وعندما يبدو هذان الرافدان أكبر من التيار الأصلى فمعنى ذلك أن التيار الأصلى لم يستكمل قوته بعد . وثورتنا اليوم هى ثورة نضج ، ولذلك فإن التيار الرئيسى ، تيار الأدب الخلاق والنقد الخلاق ، يتخذ حجمه الطبيعى دون أن يكون معنى ذلك جفاف رافديه أو ضمورهما . إن تيار الأدب الخلاق والنقد الخلاق هو التعبير الواقعى عن قدرة الابتكار فى أدبنا . وهذه القدرة وحدها هى التى ستجعل من كل ما ورثناه وما استعرناه شيئا جديدا ، شيئا ذا قيمة لنا وللإنسانية .

مشكلة الأبطال

فى نهضتنا الأدبية المعاصرة لم يزعجنا شيء مثل افتقارنا إلى تقاليد مسرحية . فبينما يرتكز الأدب المسرحى فى الغرب على تراث يمتد إلى خمسة وعشرين قرنا نجد أن أدبنا المسرحى لا يرجع إلى أكثر من قرن واحد ، وقد أخذناه عن الغرب فكان شأنه عندنا كشأن فصائل النبات أو الحيوان التى تنقل من أرض إلى أرض ، وتخضع للتجربة سنة بعد سنة ، حتى تؤدى إلى ظهور صنف إقليمى جيد مناسب للبيئة الجديدة .

ومع أن أدبنا الشعبى قد عرف منذ بضعة قرون نوعا من التمثيل اسمه " خيال الظل " فإن مسرحنا الحديث لم يتطور من هذا الأدب ، بل نشأ بعد اتصالنا بالغرب ، ووجد عند بيئات غير البيئات الشعبية التى وجد فيها خيال الظل . ولعل نوعا معينا من التمثيل لم ينقطع قط فى بيئاتنا الريفية ، ولكن هذا النوع لم يستطع أن يقف أمام الفن الغربى المتطور ، ولهذا فقد كانت النماذج التى وضعها كتابنا المسرحيون أمام أعينهم هى دائما نماذج غربية .

لقد اكتشفنا أن المسرح نوع ممتاز من التسلية ، يناسب الحياة الاجتماعية الحديثة التى نحياها ، ويمكنه أن يثريها بمتعة فنية راقية. ولهذا أقبلنا عليه إقبالا شديدا فى مطالع هذا القرن ، كما أقبلنا على ربيبته السينما من بعد . وفى هذا الفن الأخير على الخصوص نشعر بالحاجة الملحة إلى مستويات عالمية ، لأن السينما تكاد تكون أوسع وسائط الثقافة انتقالا وأكثرها تداولا بين الشعوب .

ولكن كيف نصل إلى هذه المستويات ؟ من المؤكد أننا يجب أن نتقن فنية المسرح والسينما كل الإتقان ، وأن نتعلمهما على أيدى أساتذتهما الغربيين ، من أيسكيلوس إلى يونسكو ، أو – إذا شئت – إلى هتشكوك . ولكن إلى أى حد نعتبر أنفسنا مقيدين بهذه التقاليد الغربية ؟

لقد أثيرت مسألة المستويات العالمية والمستويات المحلية فى الانتاج المسرحى والسينمائى مرات كثيرة ، وفى الموسم المسرحى الأخير كان لهذه المسألة حظ كبير من المناقشات التى دارت حول التمثيليات الجديدة ، ولكن الطابع الذى غلب عليها كان طابع التسامح أو التشدد : هل نحتم على إنتاج كتابنا المسرحيين – ومعظمهم من الشبان – أن يصل إلى مستوى عالمى من حيث فنية التأليف المسرحى لم نكتفى منهم بما دون ذلك ،

اعتمادا على أن هذا الفن لا يزال بادئا عندنا ؟ وأنا أريد أن أضع المسألة فى ضوء آخر . أريد أن أسأل : هل يجب – أو هل يمكن أن نأخذ بهذه المستويات العالمية ؟

وكلمة " مستويات " فى هذا الاستعمال الأخير تأخذ معنى مختلفا بعض الاختلاف عن الاستعمال الأول ، فهى لا تشير إلى درجة الجودة بل إلى المعايير نفسها التى تقاس بها الجودة . وواضح أنه إذا اختلفت المعايير من بعض النواحى فلابد أن يختلف حكمنا بالنسبة لأعمال معينة أنها ممتازة أو عادية أو رديئة . ويمكننا أن نقدم أعمالا ممتازة ولكن بمعايير مختلفة عن المعايير التى تقاس بها الأعمال الممتازة عند الغرب . وأكرر هنا ما قلته سابقا من أن هذه المعايير المختلفة لن تغلق دوننا أبواب الأدب العالمى ولكنها فقط ستجعل لنا لوننا المخالف الذى يتفق مع طابع تفكيرنا وإحساسنا ، ولن تكون أعمالنا المسرحية عندئذ أشد غرابة بالنسبة إلى الغرب من الأدب المسرحى الغربى بالنسبة إلينا .

وسأتناول هنا معيارا واحدا من هذه المعايير وهو معيار البطل التراجيدى .

فالتراجيديا – أو المأساة – لا تزال تعد أرفع أنواع الأدب . والتراجيديا تصور بطلا تنتهى قصته بفاجعة . لماذا ؟ لأن قصة مثل هذا البطل تثير فى نفوسنا الشفقة عليه ، والخوف من مثل مصيره ، وبذلك تتطهر نفوسنا من انفعالى الشفقة والخوف ، أو بعبارة بسيطة ، يمكننا أن نعيش بشىء من الاطمئنان مع هذين الانفعالين. ومن هنا نشعر بالسرور من مشاهدة التراجيديا الفاجعة ، وإن كان نوعا خاصا راقيا من السرور لا يشبه التشفى أو الفرح لأننا نجونا من مثل مصير البطل . وبناء على ذلك يجب أن يكون البطل إنسانا فاضلا ، عظيما ، ولكن يجب أيضا أن تكون الكارثة التى تنزل به نتيجة لغلطة يرتكبها ، أو عيب معين فى أخلاقه ، عيب خفى ، لا يدركه البطل فى بادىء الأمر ، ولعلنا نحن أيضا لا نتنبه إليه ، ولكننا ندرك ، كلما اقتربت الفاجعة ، أنه موجود ، كامن ، كالمرض العضال ، حتى إذا وقع المحذور اكتمل شعورنا بالشفقة والخوف ، لأن البطل وإن كان عظيما فهو يشبهنا فى الضعف البشرى ، والكارثة التى حلت به وإن أثارت فى نفوسنا الشفقة لاتدفعنا إلى الجزع أو اليأس ، فنحن ندرك أنه استحقها ولو عن غير قصد . هكذا يحدثنا أرسطو ، ولا يخالفه من جاء بعده من أصحاب النظريات الأدبية فى أية سمة أساسية من سمات هذا البطل ، وإن كانت العصور الأدبية المختلفة قد غيرت فى التفاصيل . وبعض هذه التفاصيل ظاهرى أكثر منه حقيقيا ، كالتغيير الذى أحدثه آرثر ميلر حين جعل بطله فى مسرحية " موت موزع " إنسانا عاديا فى الظاهر ، ليس فيه شىء من العظمة ، ولكننا عند التأمل لا نلبث أن نرى فى هذا الموزع نموذجا لما تمجده طريقة الحياة الأمريكية من فضائل عملية تقوم كلها على الصراع المستقل من أجل الوجود الفردى .

ما موقفنا نحن من هذا البطل ؟ إننا نريد أن تكون في أدبنا تراجيديات ، لأننا لمسنا تأثر جمهورنا ببعض التراجيديات الغربية الجيدة التي ترجمت إلى مسرحنا أو عرضتها السينما العالمية في بلادنا . ولكن هل يجب أن تحتفظ تراجيدياتنا بخصائص التراجيديات كما هي ، وهل يجب أن تحتفظ بخصائص البطل التراجيدي بالذات ؟

للإجابة على هذا السؤال أبدأ فأعيد إلى الأذهان تلك المناقشات الكثيرة التي دارت منذ ثلاث سنوات تقريبا حول مسرحية "سقوط فرعون" لألفريد فرج . فقد كان رأى معظم النقاد أن هذه المسرحية حاولت شيئا جديدا في أدبنا المسرحي ، وهو خلق "البطل التراجيدي" . ورحنا جميعا نتناقش حول مدى توفيقها في هذا الخلق . واستشهدنا بأرسطو . واختلفنا حول تحديد "العيب الخلقي" في شخصية البطل أخناتون ، ذلك العيب الذي جعل قصته تنتهي بفاجعة .

منذ ثلاث سنوات فقط كنا نتحدث عن البطل التراجيدي على أنه تجربة جديدة في مسرحنا الذي يرجع تاريخه إلى قرن من الزمن تقريبا . أليس هذا غريبا ؟ بل لقد قرأت في هذا الشهر بحثا ممتعا للدكتور لويس عوض في مجلة الكاتب عن مسرحية "اللحظة الحرجة" ليوسف إدريس ، مداره شخصية البطل في هذه المسرحية ومدى توفيق صاحبها في خلقها خلقا تراجيديا . وقد وجه الدكتور لويس نقدا أساسيا إلى بناء هذه الشخصية ، وانتهى بأن كاتب المسرح وجمهور المسرح عندنا كليهما لم يصلا بعد إلى الإحساس التراجيدي بالحياة ، فعقليتنا لا تزال تسيطر عليها الفكرة الملحمية ، " فكرة الجهاد الخارجي والانتصار الهلالي " وبيئتنا " لا تغتفر في يسر للإنسان ضعفا أو جريمة مهما عمقت جذوره أو دوافعها ، ولا تقبل البطولة إلا منتصرة في النزال الملحمي .. وغدا حين نهتدي إلى أن سقوط البطل لا منقذ منه إلا التكفير ، وغدا حين نتعلم كيف نأسى لسقوط الأبطال اذا كفروا سيكون لنا مسرح عظيم " .

حقا أن العمل المسرحي عمل معقد ، وأن تأثير الجمهور فيه أكبر من أي نوع أدبي آخر ، وهذا سبب معقول لتأخر ظهور البطل التراجيدي إلى اليوم يؤيد ما قلته في صدر هذا المقال من أن نقل الأنواع الأدبية من أدب إلى أدب يماثل في كثير من النواحي نقل فصائل النبات والحيوان من أرض إلى أرض ، فلابد من تجارب طويلة حتى ينجح بعض هذه الفصائل ويتأقلم في البيئة الجديدة . ولكنني أريد ألا أقف عند هذا السؤال بل أتقدم بعده خطوة لأسأل : هل الصعوبة التي وجدناها حتى الآن في خلق البطل التراجيدي راجعة فقط إلى ضعف الكاتب أو الجمهور ؟ وهل هذا الضعف - إن سلمنا بوجوده - نتيجه للضعف العام الذي أصاب حضارتنا ، فننتظر أن نتخلص منه في نهضتنا المستمرة السريعة ؟ أم ترى أن هناك أسبابا أساسية في نظرتنا إلى الحياة تجعل شخصية البطل التراجيدي كما يعرفها الأدب التمثيلي الغربي بعيدة (ولو من بعض النواحي الهامة لا

كلها) عن إحساسنا الأصيل ، بحيث إننا قد نستمتع بمشاهدتها أو قراءتها فى الأدب التمثيلى الغربى ، ولكننا لا نستطيع أن نخلقها فى أدبنا ، تماما كما أننا فى واقع الحياة قد نفهم تصرفات معينة من أناس آخرين ، ونقدر دوافعها الإنسانية ، ولكن ذلك لا يجعلنا نتصرف مثلهم ؟

هذا سؤال جوهرى فى نظرى . ولابد لنا هنا من إيضاح بعض المفاهيم . فمفهوم "التكفير" موجود فى تراثنا ، ولكننا نلاحظ أن فعل "التكفير" لم يستعمل فى القرآن إلا مسندا إلى الله : "ويكفر عنكم من سيئاتكم" . ونفهم من ذلك أن الله يمحو ذنب الإنسان التائب .

وفى تراثنا أيضا كلمة هامة ، وهى كلمة "العصمة" . والفقهاء يقررون عصمة الأنبياء من الذنوب ، فى نفس الوقت الذى يجمعون فيه على أنهم بشر – وهذا ما جاءت به النصوص القاطعة . وإذا كانت العصمة الكاملة مما خص به الأنبياء ، فإن كل انسان يمكنه أيضا أن "يعتصم" أى يلجأ إلى الله ، بل يجب عليه أن يفعل ذلك "ومن يعتصم بالله فقد هدى إلى صراط مستقيم" . وهذا كله يؤدى بنا إلى نتيجة هامة ، وهى أننا فى نظرتنا إلى الحياة يمكننا أن نفهم الضعف والجريمة ، ولكننا نفهم أيضا أن الإنسان يجاهد ضعفه أو ميله إلى الجريمة جهادا مستمرا ، وأن هناك قوة عليا تسنده فى ذلك . ونحن نشترك مع البشر جميعا فى اعتقادنا أن العقاب الذى ينزل بالخاطئ هو كفارة أو تكفير عن ذنبه ، إلا أننا نعطى قيمة كبيرة لجهاد النفس ، ونرى أن القوة العليا تكون دائما قريبة منا فى هذا الجهاد . وهذا التصور للذنب أو الجريمة من الناحية الروحية مختلف إلى درجة كبيرة عن التصور الغربى الذى لا يزال مرتبطا بتراث اليونان كما نراه فى تراجيدياتهم . فالتراجيديات اليونانية حين تصور لنا سقطة البطل تفترض أن هناك صراعا بينه وبين القدر ، أو بينه وبين نظام الكون الذى لا يفهمه أو لا يسلم به دون فهم إلا حين يرى هلاكه . ولهذا تكون سقطة البطل فى التراجيديات اليونانية شيئا نابعا من إنسانيته نفسها ، راجعا – فى أغلب الأمر – إلى استعماله لعقله وقوته ، كشأن أوديب الذى حاول بكل ما فى طاقته الإنسانية أن يتجنب الوقوع فى المحظور ولكن قضاء الآلهة نفذ فيه آخر الأمر وكان ما لابد أن يكون . ومن هنا يأتى شعور المتفرجين بالشفقة والخوف ، فنحن نعطف على البطل حتى فى سقطته ، بل الواقع أن هذه السقطة هى التى تبرز أمامنا من كل إطار العظمة المحيطة بها ، لأننا ندرك أننا نحن أيضا يمكن أن نقع فى هذه السقطة ، وأننا لو كنا فى مكان البطل لما تصرفنا خيرا منه . هذا هو البطل اليونانى . أما البطل العربى فأحسب أنه أكثر وعيا بالنسبة إلى دوافعه ، وأكثر استعدادا للتفاهم مع "القدر" . ولا أظن ذلك راجعا إلى أننا لم نتجاوز عصر الملاحم بعد . ففى كل أطوار حضارتنا بارتفاعاتها وانخفاضاتها ، لم نتصور الإنسان قط على أنه محكوم عليه بالخطأ ، وإنما تصورناه

٢

من تراث الجيل الماضي

المنفلوطى ونظراته

لا يزال بيننا – فيما أحسب – جيل أو جيلان تربيا على أدب المنفلوطى ، وذرفوا العبرات وهم يقرءون " مجدولين " أو " الشاعر " أو " الفضيلة " – أسماء خفيفة صاغها المنفلوطى فاشتهرت عندنا أكثر مما اشتهرت الأسماء الأصلية لتلك الروايات الفرنسية : " تحت ظلال الزيزفون " أو " سيرانودى برجراك " أو " بول وفرجينى " . ومعظم هؤلاء القراء راودتهم خيالات الحب الأولى بين سطور تلك الروايات ، وكثيرون منهم لم يلبثوا أن شغفوا بأدب المنفلوطى لذاته فالتمسوا إنتاجه الأصيل فى " العبرات " و " النظرات " ، واعتبره بعضهم النموذج الأعلى للكتابة الفنية فى أدبنا المعاصر فتأثروا به فيما يحاولون من كتابة خاصة أو عامة . ولقد كان مقلدو المنفلوطى والمغيرون على كتاباته – فيما يبدو – كثيرين ، ولعل منهم من بلغ به إعجابه بما كتبه المنفلوطى إلى حد أن ادعاه لنفسه ، ولقد كنت أقرأ منذ وقت غير بعيد مختارات من الأدب التونسى فى هذا القرن فرأيت كاتبا ذا مقام قد سلخ قصة " التوبة " للمنفلوطى فنقلها كما هى إلا قليلا من الاختصار وتبديل لفظ مكان لفظ ، ونشرها فى إحدى الصحف التونسية بعنوان " فكاهة فى مجلس القضاء " .

ولكن التطور فى حياتنا الأدبية سريع واسع الخطى كالتطور فى حياتنا المادية . ولا شك أن ممن أعجبوا بالمنفلوطى يوما ما إلى حد العبادة من أصبحوا يرون فيه رأيا آخر ، كما أن من شباب الأدب فى هذه الأيام من يعدون المنفلوطى قديما ، بل شديد القدم .

أما أن العصر قد تغير فهذا مما لاشك فيه . وأما أن فنون الأدب قد تطورت ومفهومه قد عمق بفضل الدراسات الأدبية الكثيرة المتنوعة فهذا مما لا شك فيه أيضا .

والأديب المتقدم قد يقرأ على أحد وجهين : فقد يقرأ على أنه صورة من عصره ، يمثل ذوق ذلك العصر ، وفهمه ، وثقافته ، ومجتمعه ، وفى هذه الحالة نكون أميل إلى انصافه ، إذ ننسى – فترة من الوقت – المقاييس التى كوناها من ذوق عصرنا وفهمه وثقافته ومجتمعه ، ونتخذ المقاييس التى عاش الكاتب فى ظلها وكتب ما كتب . هذه طريقة . والطريقة الثانية أن نقرأ الكاتب القديم دون أن نفكر فى قدمه ، أو أن هذا القدم يجعله مختلفا عنا فى أمر من الأمور الجوهرية ، فإذا كان كاتبا مجيدا استطاع أن

ينفذ إلى أعماق نفوسنا دون أن يحجبه عنا اختلاف المقـاييس الزمنيـة التـى لاتمـس جوهـر الإنسان ولا جوهر الأدب .

ولعل فترة الماضى القريب هى أصعب الفترات التى يمكننـا تمثلهـا علـى أى مـن الوجهين – مع أننا أحوج إلى تمثل هذه الفترة بـالذات منـا إلـى تمثـل أيـة فتـرة أخـرى . وليس مصدر الصعوبة أو الحاجة مصـدرا ماديـا يتصـل بـالحصول علـى الكتـب أو المعلومات ، ولكنه نفسى يتصل بقدرتنا على فهم أنفسنا ومواجهتها فى شجاعة لنحصى ما حققناه ، وما لا يزال علينا أن نحققه . فنحن نعطف على ماضينا البعيد أكثر ممـا نعطـف على ماضينا القريب ، لأن حاضرنا ليس إلا ثورة على هذا الماضى القريب ، ولهذا نكـره أن نرتد إلى مقاييسه ونعود إلى تمثلها ونحن لما نكد نخلص منها . ونحن على ذلك أبنـاء هذ الماضى القريب ، فيخيل إلينا أن كـل مـا فيـه مـن خيـر فهـو بـاق فـى حاضرنـا ، فما حاجتنا إذن إلى أن ننبش فيه ؟

ولكننا – كما قلت – أحوج إلى درس ماضينا القريب لأن تحديد موقفنـا الحـاضر لا يتم بدون هذه الدراسة. وسواء أبقى تراث المنفلوطى بعد قرنين أو ثلاثـة قـرون شـامخا إلى جانب تراث ابن المقفع والجاحظ وبديع الزمان أم انزوى فى ركن من الأركان ، فاننـا الآن ، بعد أربع وثلاثين سنة من وفاته ، ننظر إلى هذا التراث على أنه بضعة من حياتنـا الأدبية وواقعنا الأدبى .

لم يكن المنفلوطى يعنى نفسه كثيرا بأن يكون صاحب مذهب أدبـى . ولكـن هـذا المذهب تكون له من خلال قراءاته الأدبية ثم فى أثناء ممارسته للكتابـة . كـان فـى صبـاه يدمن قراءة الأدب ، لا لأنه يقدر فى نفسه أن يكـون أديبـا أو كاتبـا بـل ليعيـش فـى عالمـه الخيالى ساعات مليئة بالنشوة تنسيه واقعه المر . ولم يكن يسترشد فى قراءاته الأدبية بغير ذوقه وهواه . فهو يقول عن هذه الفترة من حياته :

" ولم يكن حولى لذلك العهد ممن يستعين بمثلهم مثلـى علـى الأدب أحد ، لأننـى كنت أعيش فى مفتتح عهدى به – ولـم أكن زاهيت إذ ذاك الثالثـة عشـرة – بيـن أشـياخ أزهريين من الطراز القديم لا يرون رأيى فيه ، ولا يتعلقون منه بما أتعلق ، فكانوا يـرون أن التوفر عليه أو الإلمام به عمل من أعمال البطالة والعبـث ، وفتنـة مـن فتـن الشـيطان ، فكان الذين يتولون أمرى منهم لا يزالون يحولـون بينـى وبينـه كمـا يحـول الأب بيـن ولـده وبين ما يعرض له من فتن الهوى ، ونزعات الصبوة ، ضنـا بـى – يزعمـون – أن أنفق ساعة من ساعات دراستى بين لهو الحياة ولعبها ، فكنت لا أستطيع أن ألـم بكتـابى إلا فـى الساعة التى آمن على نفسى أن يلموا بأمرى ، وقليلا ما كنت أجدها."

" .. فقد كفيت بسوء رأيهم فى الأدب ونقمتهم عليـه شـر مـن يدخـل بينـى وبيـن نفسـى فـى المفاضلـة بيـن شـاعر وشـاعر ، وكـاتب وكـاتب ، أو الموازنـة بيـن أسـلوب

وأسلوب ، وديباجة وأخرى . فلم يكن لي عون على ذلك كله غير شعور نفسي وخفوق قلبي خفقة السرور أو الألم إن مر بي ما أحب أو ما أكره من حسنات القول أو سيئاته ، من حيث لا أعرف سبيل ذلك ولا مأتاه."

وقد أدى به شغفه بالأدب إلى الانصراف عن دراسته الأزهرية حتى انقطع عنها . ثم حدث له ما يحدث لكل شاب خيالي حساس حين تدعوه مطالب الحياة إلى الهبوط إلى عالم الواقع ، فرأى من آلم الحياة وأحزانها ومن كذب الناس وشرورهم ما أزعجه ، فجعل – كما يقول – " يرسل الكلمة اثر الكلمة كما يتنفس المتنفس أو يئن الحزين ، فقرأ ذلك بعض الناس فسموا ما رأوه كلاما ، ثم مازالوا يستحسنون ما أقول ويغرونني بأمثاله وما زلت أطمع فيهم وأرجو أن أصيب ما في نفوسهم حتى سموني كاتبا " .

وهكذا كان المنفلوطي كاتبا تلقائيا كما كان قارئا تلقائيا . فكان مفهوم البيان عنده أنه " حركة طبيعية من حركات النفس ، تصدر عنها آثارها عفوا بلا تكلف ولا تعمل صدور النور عن الشمس ، والصدى عن الصوت ، والأريج عن الزهر ، وشعاع لامع يشرق في نفس الأديب إشراق المصباح في زجاجته ، وينبوع ثرار يتفجر في صدره ثم يفيض على أسلات قلمه ، وهو أمر وراء العلم واللغة والمحفوظات والمقروءات والقواعد والحدود ، ولو أن أمرا من ذلك كائن لكان أبرع الكتاب وأشعر الشعراء أغزرهم مادة في العلم أو أعلمهم بقواعد اللغة أو أجمعهم لمتونها أو أحفظهم لفصيح القول ورائعه " .

ويحمل المنفلوطي – قبل حملة النقد الحديث – على التكلف والمبالغة في كثير من الشعر القديم ، فيسخف مثل هذه الأبيات :

* ما به قتل أعاديه ولكـــن	يتقي إخلاف ما ترجو الذئاب
* لا يذوق الاغفاء الا رجاء	أن يرى طيف مستميح رواحا
* وما ريح الرياض لها ولكن	كساها دفنهم في الأرض طيبا

كما يحمل على عشاق الغرابة والتعقيد ، الذين يحسبون أن براعة الكاتب في إيراد ما لا يفهم من الألفاظ والأساليب . فهو يقول عن طريقة هؤلاء :

" ليس من الرأي ولا من المعقول أن ينظم الشعراء الشعر ويكتب الكتاب الرسائل في هذا العصر ، عصر الحضارة والمدنية ، وبين هذا الجمهور الذي لا يعرف أكثر من العامية إلا قليلا ، باللغة التي كان ينظم بها امرؤ القيس وطرفة والقطامي والخطفي ورؤبة والعجاج ، ويكتب بها الحجاج وزياد وعبد الملك بن مروان والجاحظ والمعري في عصور العربية الأولى ، فليس عصرنا كعصرهم ، ولا جمهورنا كجمهورهم ، وأحسب أنهم لو نشروا اليوم من أجداثهم لما كان لهم بد من أن ينزلوا إلى عالمنا الذي نعيش فيه ليخاطبونا بما نفهم أو يسودوا إلى مراقدهم من حيث جاءوا ."

ويقول عن نفسه :

" كنت أحدث الناس بقلمي كما أحدثهم بلساني ، فإذا جلست إلى منضدتي خيل إلى أن بين يدى رجلا من عامة الناس مقبلا على بوجهه ، وأن من ألذ الأشياء وأشهاها إلى نفسي ألا أترك صغيرا ولا كبيرا مما يجول بخاطرى حتى أفضي به إليه ، فلا أزال ألتمس الحيلة إلى ذلك ولا أزال أتأتى إليه بجميع الوسائل وألح في ذلك إلحاح المشفق المجد حتى أظن أني قد بلغت من ذلك ما أريد."

هكذا كانت صنعة المنفلوطي في بعده عن الصنعة . ولعل من يفتش في "النظرات" لا يعجزه أن يجد هنا أو هناك مظهرا من مظاهر التكلف في معنى أو عبارة . ولكن الشيء الذى لا شك فيه أن المنفلوطي كان في العادة يجرى على سجيته فيما يكتب ، وكانت قراءاته الكثيرة في الأدب القديم تتضح على أسلوبه وضوحا وصفاء ، لا تقعرا وإغرابا ، وحسه الموسيقى القوى لا يظهر في المشاكلات الصوتية الظاهرة من سجع وجناس وازدواج ونحوهما قدر ما يظهر في انسجام نغمات الجملة والفقرة .

وقد يرى الناقد الحديث أن هذا " المذهب التلقائي " الذى وصفه المنفلوطي مذهب ساذج يفر فرارا متعمدا من التفكير النقدى المنظم ، ولا يعين على فهم طبيعة العمل الأدبي ، بل لعل هذا الناقد الحديث يشك في أن المنفلوطي نفسه كان في أحسن أعماله تلقائيا كما وصف ، يكتب كما يتحدث أو كما يتنفس . ولكننا يجب أن نفهم هذه التلقائية في ضوء الصناعة الأدبية الشائعة في أيامه . فقد كان النثر الحديث – على خلاف ما قد يظن – متخلفا عن الشعر في الثورة على تقاليد الصناعة الشكلية المتوارثة عن العصر التركي . لقد جدد البارودى حياة الشعر العربي إذ أطلقه من قيود الصناعة البديعية التي قيده بها النظامون ، ولكن عبد الله النديم ، والشدياق ، وإبراهيم المويلحي ، حافظوا على الولاء القديم للسجع وما يستتبعه من تكلف . وعلى الرغم من أن الخطابة والكتابة السياسية والاجتماعية والعلمية تحررت من السجع والصناعة اللفظية ، فقد بقيت الكتابة التي كانت تعد " فنية " خاضعة لتلك القيود ، وكان للمنفلوطي ومذهبه " التلقائي " فضل كبير ، وإن كنا لا نزعم أنه الفضل الوحيد ، في التخلص منها .

وقد استطاع المنفلوطي ، بفضل هذه الحرية التي أخذها لنفسه ، أن يجول بقلمه في ميادين كثيرة ، وأن يتناول موضوعاته بطريقة مرسلة ، عفوية ، تحمل كثيرا من خصائص الشعر . وهذه هي عناصر فن المقالة الأدبية . وقد اكتملت للمنفلوطي ، فقدم للعربية ذخيرة طيبة من هذا الفن جمعها في كتابه " النظرات " ، وقد نشر معظم فصوله في صحيفة المؤيد ، في أواخر العقد الأول وأوائل الثاني من هذا القرن .

وكان ثمة فن آخر قد استهوى المصريين في ذلك العهد ، وهو فن القصص الذى كان المترجمون يكثرون من نقل نماذجه عن اللغات الأوروبية إلى العربية . ويظهر أن هذا

الفن استهوى المنفلوطى أيضا ، فكان يصوغ بأسلوبه الرشيق ما ينقله له المترجمون : هكذا فعل فى رواياته المعروفة المنقولة عن الفرنسية ، وهكذا فعل أيضا فى بعض القصص القصيرة التى تضمنتها "النظرات" و "العبرات" ، ودعاه طموحه أو دعاه هواه إلى أن يحاول إنشاء هذا الفن من الأدب فكتب قصصا مثل "اللقيطة" و "التوبة" و "على سرير الموت" .

وحين نقارن اليوم بين المقالات والقصص فى النظرات نجد القصص حكايات ساذجة ، ينوء ما فيها من تصوير هزيل بما حملته من مقاصد خلقية ظاهرة أو نقد لمظاهر المدنية الغربية الطارئة على الشرق . أما المقالات فإننا نجد فيها خيالا يتنقل بين أفكار ظاهرة التباعد ، فيربط بينها بمهارة ، ومع أنها قلما تخلو من تعليم خلقى أو اجتماعى فإن الكاتب لا يتحول فيها فيلسوفا ولا معلما ، بل يظل أديبا يتحدث بعاطفته وخياله . وسواء أكان يفضح رذيلة خلقية كالنفاق أو الخيانة أو البخل ، أم كان يعالج مرضا اجتماعيا كالفقر أو الظلم أو الحرب ، فهو يكتب بأسلوب ملىء بالصور ، مشبع بالعاطفة .

(١٩٥٨)

درس المازنى

انقضت تسع سنوات كاملة على وفاة إبراهيم عبد القادر المازنى . ولعل السنوات التسع لا تكفى ليصبح الانسان تاريخا ، وليعرف مكانه فى التاريخ ، فهو مازال مرتبطا فى أذهان الكثيرين بذكرياتهم الشخصية ، واسمه ما زال مرتبطا بأسماء كثيرين من الأحياء الذين يتحدث الناس عن أعمالهم الحاضرة ، والشعور التقى بإكرام الموتى ما زال يدفع الباقين إلى ذكرهم فى المناسبات ، ووصفهم بما كانوا يحبون أن يوصفوا به وهم أحياء .

ولكننا حين نفكر أن المازنى مات منذ تسع سنوات لا تكاد تخطر ببالنا فكرة من هذه الأفكار . إنما الذى يملأ عقولنا بالدهشة حقا هو أننا لا نتصور هذه السنوات التسع ، ولا نصدق إلا أن المازنى لا يزال حيا جدا ، ومعاصرا جدا ، أو أن المازنى الإنسان قد كف عن التنفس منذ أجيال وأجيال ، وبقى نبض قلبه طوال هذه الأجيال على صفحات الكتاب .

لقد اجتاز المازنى أولى عتبات الخلود .

وحين نتساءل عن هذه المعاصرة التى نشعر بها حين نقرأ المازنى اليوم ، والتى نعتقد أن الأجيال بعدنا ستشعر بها أيضا : ما سرها وفى أى شيء تكمن ، فلن نجدها فى أى فن من فنون الأدب التى مارسها المازنى مدة تقرب من أربعين عاما .

لقد انتقل المازنى من الشعر الذى كان يقرضه فى صدر شبابه ، والنقد الذى ساير اهتمامه بالشعر ثم غلب عليه فى وقت من الأوقات ، إلى الرواية والقصة والمقالة . ولكننا لن يصعب علينا أن نجد فى كل فن من هذه الفنون عددا من معاصرى المازنى اكتملت لهم الموهبة والمهارة واستواء الشكل الفنى الخاص أكثر مما اكتملت للمازنى . فشعر المازنى الذى لم يخلو من عناء فى الصياغة كان وحيد الوتر محصورا فى نطاق الذات . ونقده – على عظم قيمته فى تاريخ الحركة الأدبية – لا يرسى دعائم نظرية كاملة فى النقد الأدبى أو تاريخ الأدب . وقصصه الطويل والقصير نوع من السرد على مستوى واحد لا يعنى بتطوير الفعل أو الشخصيات . ولعل المقالة الذاتية والصورة هما النوعان الأدبيان اللذان وفق فيهما المازنى أعظم التوفيق ، فهما لا يستلزمان شكلا فنيا خاصا ، وإنما هما روح وأسلوب ، وفى هذين تكمن عظمة المازنى الحقيقية .

فروح المازنى الساخرة تطبع كتاباته بطابع لا يمكنك أن تخطئه بين مئات الكتاب . هى نوع فريد من السخرية لا يبعث على الشفاه ابتسامة التشفى المتعالية بل ابتسامة الزهو والإشفاق التى لا تلبث أن تمتزج بمرارة الحكمة نفسها . وذلك لأن المازنى يدير سخريته دائما حول نفسه ، حول عيوبه هو ، ولكنك لا تلبث أن ترى هذه العيوب مرتبطة أشد الارتباط بعيوب الآخرين ، بل بعيوبك أنت . فأنت تبتسم أولا مشفقا عليه ، وراضيا عن نفسك ، وتبتسم أخيرا وقد رأيت هذه النفس التى كنت راضيا عنها ، وعرفت أنها نفس مليئة بالعيوب ، ولكن العيوب ليست فيك وحدك ، بل فى الناس جميعا قليلة أو كثيرة . إن سخرية المازنى لا تجعلنا نضحك من عيوب الناس ، بل تمدنا بالشجاعة على مواجهة عيوب أنفسنا .

وهذا النوع من السخرية لا يمكن أن يكون حيلة أدبية فقط . بل هو قبل ذلك ثمرة جهاد طويل ، هو نوع من البطولة ، معناه أن المازنى الشاعر الذى كان أسيرا فى نطاق ذاته قد حطم هذا النطاق ، وخرج يكلمنا كلام إنسان لإنسان ، كلام إنسان لم يعد يؤمن بأن كل ما فى الدنيا فاسد – بما فى هذا الإيمان من اعتقاد ضمنى مخادع بأنه هو وحده الصالح – بل تعلم أن يقبل الدنيا كما هى ، لأنه تعلم أن يقبل نفسه كما هى .

لهذا نجد المازنى دائما قريبا إلى نفوسنا كصديق حميم . ونجد تشاؤمه – إن كان ما وصفناه تشاؤما – داعية إلى التفاؤل ، وتنمحى عنده المتناقضات كما لا تنمحى إلا عند كاتب عبقرى .

وهذه الروح الحساسة الباطلة الحكيمة الحميمة يسايرها ويخضع لها أسلوب لا يزال نسيج وحده فى أساليب الكتابة العربية . والأسلوب كلمة واسعة مطاطة ، ولكننا نقصد بها هنا طريقة اختيار الألفاظ وتركيب الألفاظ فى الجمل ، وتسلسل الجمل لتعبر عن الحركة الداخلية للأفكار . أو بنوع من القياس أن الأسلوب بالنسبة إلى الكتابة كنبض القلب بالنسبة إلى الحركات الجسمية ، فكما أن الحركات الجسمية قد تعنف وقد تهدأ وقد تسرع وقد تبطىء ونبض القلب موجود دائما ، يساير هذه الحركات الجسمية هدوءا وعنفا وسرعة وبطئا ، ويظل له مع ذلك اطراده وانتظامه وصفاته الخاصة من قوة أو ضعف ، وسلامة أو مرض – ، فكذلك الأسلوب : تتنوع أغراض الكلام وفنونه والأسلوب هناك دائما ، يساير هذه الأغراض والفنون ، ويتشكل بالأشكال المناسبة لها ، ويظل له مع ذلك نظامه واطراده وصفاته الخاصة المميزة . وأسلوب المازنى يتحقق فيه هذا القياس على أتم ما يكون . فالمازنى يجول حيثما شاء جادا أو هازلا ، مصرحا أو ملمحا ، حكيما أو متندرا ، وأسلوبه يمده بالقوة الموازية لهذه الحركة فى كل حال دون أن تشعر بأن هذا الأسلوب موجود ، لأن شأنه كشأن القلب السليم الذى يدفع الحركة دون أن يسمعك حركته .

وكما كانت سخرية المازنى الإنسانية المهذبة الحكيمة نتيجة جهاد كبير مع نفسه ، فقد كان أسلوبه نتيجة جهاد مماثل مع فنه . فقد ظهر المازنى فى وقت كانت فيه محاكاة الأساليب القديمة – إن فى الشعر وإن فى النثر – شرطا للكتابة الجيدة ، وكان الأسلوب الذى يتميز بثراء مفرداته ، وازدواج جمله ، هو الأسلوب النموذجى عند معظم الكتاب ، ولعل هذا النوع من الأسلوب لم يفقد بعد تأثيره الساحر الطنان ، وإذا كان معظم الكتاب يتجنبونه اليوم فإن للمازنى فضلا عظيما فى ذلك ، فقد بدأ يتخلص فى وقت مبكر من الأسلوب المزدوج المهندس ، واختار الأسلوب الذى ينساب مع إيقاع الفكرة ، وتتعاقب فيه الجمل الطويلة والقصيرة ، وتتقطع الجملة الخبرية لاستفهام أو تعجب ، وتطول الجملة المعترضة لتتم فكرة عرضت للكاتب فى ثنايا موضوعه . والغريب أننا حين نقرأ هذا الأسلوب – أسلوب المازنى فى (خيوط العنكبوت) أو (من النافذة) مثلا – لا نشعر بميل إلى تقطيعه أو ازدواجه ، بل لا نرضى بموسيقاه بديلا لأنها موسيقى مستمدة من إيقاع النفس ومن نبرة الحديث .

وكذلك راح المازنى يتتبع الكلمات العامية التى لها نسبة إلى لغة الكتابة ، فأحلها من نثره المكان الذى كانت تشغله الكلمات المعجمية الغريبة عند غيره من الكتاب ، واستعملها بذوق نادر فكانت فى أمكنتها المناسبة أنصع وأجمل وأدل من الكلمات الأدبية المأثورة .

وهكذا خلق المازنى أسلوبا حميما لتفكير حميم . وشق للكتاب الشبان من بعده طريق التحرر من القوالب النثرية ، والقرب من اللغة الطبيعية . ونبههم – بالمثال العملى – إلى أن الأسلوب شيء يخلقه الفنان ، يخلقه كل فنان يجيء ، ويستفاد بالدرس والتجربة ولا يستفاد بالتقليد .

ليتنا نظفر بدراسات كثيرة عن المازنى . وليت دارا من دور النشر عندنا أو هيئة من هيئات الثقافة الرسمية تستقبل الذكرى العاشرة لوفاة المازنى بطبعة كاملة من أعماله ، ليقرأه شباب هذا الجيل ويستوعبوه ، كما تعودت دور النشر الأجنبية أن تفعل مع مشاهير كتابهم . فالمازنى قوة فى أدبنا الحديث يجب ألا تغفل أو تهمل .

(١٩٥٨)

طه حسين
والثقافة اليونانية

أكانت مصادفة أم قصدا أن بعثة طه حسين إلى فرنسا بين سنتى ١٩١٥ و ١٩١٩ قد حملته إلى أجواء جديدة غير أجواء الثقافة العربية الخالصة من أدب وفلسفة وتاريخ ؟ إن طه حسين لم يذهب إلى فرنسا ليتتلمذ للمستشرقين الذين كان قد درس فعلا على عدد من فحولهم فى الجامعة المصرية القديمة ، أو لم يذهب لهذا وحده ، ولكن بعثته تركزت بقصد منه أو من الجامعة التى أوفدته على دراسة المجتمعات القديمة ، فدرس اليونانية واللاتينية والتاريخ اليونانى والرومانى ، وكانت رسالته التى نال بها درجة الدكتوراه من السربون " الفلسفة الاجتماعية عند ابن خلدون " هى فى الواقع رسالة فى علم الاجتماع ، والأستاذ الذى أشرف عليه فى اعدادها هو شيخ علماء الاجتماع الفرنسيين فى عصره المفكر الكبير " أميل دوركايم " .

وهكذا كان أول عمل تولاه طه حسين فى الجامعة المصرية هو أستاذ التاريخ القديم " اليونانى والرومانى " ، وبقى فى هذا المنصب من سنة ١٩١٩ إلى سنة ١٩٢٥ عندما انتقلت الجامعة إلى إدارة الحكومة فأصبح أستاذا لتاريخ الأدب العربى فى كلية الآداب . واستأثرت الثقافة اليونانية بالجانب الأكبر من إنتاجه فى هذه الفترة : " صحف مختارة من الشعر التمثيلى عند اليونان " (١٩٢٠) ، " نظام الأثينيين " (١٩٢١) ، " قادة الفكر " (١٩٢٥) .

على أن طه حسين فى هذا الإنتاج الأدبى لم يكن مجرد أستاذ شاب متحمس ، يريد أن يثير اهتمام الجمهور القارىء بالعلم الذى يدرسه لطلابه بين أروقة الجامعة ، كما أنه فى تخصصه وعكوفه على الثقافة اليونانية زمنا لم يكن مجرد عضو بعثة توجهه الجامعة إلى نوع من الدراسة ليعود فيضطلع بتعليمه الطلاب .

لقد كان اقتران عصر النضج عند طه حسين بالثقافة اليونانية - بل بهذا المزيج بالذات من الثقافة اليونانية والدراسة الاجتماعية - حلقة حاسمة فى تطوره الفكرى ، ومن ثم فى تطور ثقافتنا المعاصرة جميعا . كانت له أسبابه العميقة فى المناخ الفكرى كما كانت له آثاره التى تشابكت بقوة فى نسيج حياتنا الثقافية من بعد .

إن طه حسين - الطالب الأزهرى الذى أبق إلى الجامعة الناشئة - لم يكن ليستريح قط إلى دراسة أدبية أو لغوية مقفلة على نفسها تنبع وتصب فى نفس البئر التى

لم تعد قادرة على أن تروى أحدا أو شيئا . ولعل "ذكرى أبى العلاء" ، التى أجيز عليها بدرجة الدكتوراه من تلك الجامعة فى سنة ١٩١٥ ، هى أول دراسة فى تاريخ الأدب العربى تستخدم الدراسات الاجتماعية والنفسية استخداما واعيا لإضاءة الظواهر الأدبية .

وما كانت الثقافة العربية فى عصور ازدهارها لترضى بالعزلة والانطواء . إنها لم تكد تخرج من أحضان شبه الجزيرة العربية حتى انطلقت تغترف من ينابيع الثقافة العالمية لذلك العهد ، ثم أصبحت هى نفسها لغة الثقافة العالمية الأولى فى العصور الوسطى . فإذا أرادت أن تعود لغة للثقافة العالمية مرة أخرى فلابد لها أن تستأنف ذلك التعامل الحر بينها وبين ثقافات العالم ، بل بينها وبين الثقافة اليونانية بالذات ، فهذه الثقافة هى أم الثقافات الأوربية الحديثة جميعا .

لن يفهم المرء شعر كورنى ، وراسين ، وميلتون ، وجوته .. إلا إذا قرأ هوميروس ، واسكيلوس ، وسوفوكليس ، ويوريبيدس ، ولن يعرف أصول فلسفة أوجست كونت إلا إذا درس أرسطاليس ، بل إن العلم الأوربى الحديث لا يتنفس إلا بروح البحث العقلى التى نفخها فيه الفكر اليونانى .

تلك أفكار لابد أنها راودت طه حسين الشاب قبل بعثته ، وإن لم تتجسم إلا فى كتبه التى أنشأها بعد أن تزود ما شاء من الثقافة اليونانية ومن الثقافة الأوربية الحديثة . وستظل تنمو معه وتتطور من "الصحف المختارة" و " قادة الفكر " إلى " من حديث الشعر والنثر " – الذى يجب أن تؤرخ بظهوره نشأة الأدب المقارن عندنا – وترجماته عن سوفوكليس .

على أن العوامل التى دفعت طه حسين نحو الثقافة اليونانية ونحو الدراسة الاجتماعية فى الوقت نفسه لم تكن عوامل نوعية متصلة بالإنتاج الفكرى فحسب ، بل كانت فى الوقت نفسه عوامل حضارية عامة معبرة عن روح العصر .

كانت سنوات ما قبل الحرب العالمية الأولى فى مصر مزيجا من الثورة الرومانسية ومن عصر التنوير . ومع أن الألوان تختلط وتتداخل فإننا نستطيع أن نميز بين التيارين بوضوح .

نستطيع أن نميز بين عاطفية المنفلوطى الممتزجة بالقالب الانشائى وتشاؤمية عبد الرحمن شكرى وانفراديته من ناحية ، وبين مقالات لطفى السيد ومترجمات فتحى زغلول ومحاولات فرح أنطون لتقديم التفكير الاجتماعى العلمى فى قالب المقالة والقصة والمسرحية من ناحية أخرى .

على أن التيارين لم يكونا – كما سبق أن أشرت – مجرد تيارين أدبيين أو ثقافيين ، بل كانا تيارين حضاريين أصليين ، ولعلهما أقرب إلى تفسير تاريخ تلك الحقبة

ومعقباتها فى المراحل اللاحقة من الكلام عن المحافظة والتجديد اللذين يتضاءل خطرهما بالتدريج كقوتين متعارضتين .

كان مصطفى كامل هو التعبير القومى عن الثورة الرومانسية ، وكان لطفى السيد ممثل عصر التنوير . وكانت الثورة الرومانسية تستأثر بولاء الأغلبية العظمى ، ولكن سلطان العقل كان يفرض نفسه بقوة واستمرار على الفكر والمجتمع والسياسة جميعا .

كان الرومانسيون يتكلمون باسم الحق والعدل ، ويندفعون إلى إثبات وجودهم بقوة الحياة نفسها ، وكان العقليون يتكلمون باسم المنطق والواقع ، ويطالبون أولا باستقامة التفكير ووضوح الأهداف . وكان الفكر اليونانى – والفكر الأرسطى بوجه خاص – هو عمدة أنصار العقل . وهكذا لم يذهب طه حسين إلى الفكر اليونانى أديبا فحسب ولكنه ذهب إليه أديبا يغلب عليه طابع الفكر . ومن هنا لم تكن مصادفة أيضا أن جاءت الكتب الثلاثة التى ألفها عن الفكر اليونانى عقب عودته مقسمة على ميادين ثلاثة : الأدب ، والسياسة ، وتاريخ الحضارة .

وبينما كان الكتاب الأول محاولة – لم تستكمل – لعرض أعمال الشعراء التمثيليين اليونان فى صورة تصلهم بجمهرة القراء من أيسر سبيل ، كان "نظام الأثينيين" ترجمة دقيقة محكمة لنص من أهم نصوص التاريخ اليونانى . ولعل طه حسين قد أراد أن يقدم فيه مفهوما واضحا لمعنى " الديمقراطية " التى كانت قد أصبحت هدفا من أهداف الحياة السياسية . وهو يصرح بذلك بقوله فى مقدمة الكتاب :

" والكتاب كما هو أحسن صورة موجودة تمثل الحياة السياسية اليونانية ، وهو مع ذلك صورة حية لنشأة الديمقراطية واستحالتها ورقيها قليلا قليلا حتى تصل إلى أقصى ما يقدر لها من النمو وسعة السلطان ."

أما الكتاب الثالث " قادة الفكر " فانه يعبر عن فكرة متكاملة فى تاريخ الحضارة . وطه حسين لا يترجم لهؤلاء القادة (هوميروس – سقراط – أفلاطون – أرسطو – الإسكندر – يوليوس قيصر) حتى يوضح فكرته عن القادة ، وكيف أن القائد ليس شخصية منبتة عما حولها بل هو قبل كل شىء ممثل لعصره وبيئته . فإذا تنقل بين فصول الكتاب رأيته يعرض فكرة فى تاريخ الحضارة ، قد لا يمكننا أن نسميها "نظرية" ولكنها على الأقل تهيىء الأذهان لقبول هذا النوع من الدراسات .

فالمجتمعات فى تطورها تحتاج أولا إلى قيادة الشعراء ثم الفلاسفة ثم الحكام المفكرين ، وهذا هو أساس اختياره لمن اختارهم من القادة ، ولكنه لا ينفصل بنظريته عن الواقع قط ، وإن كان الواقع الذى ينظر إليه أكثر من غيره هو واقع الحضارة الأوربية . ولهذا يتحدث عن قيادة الدين للفكر فى العصور الوسطى ثم عن تعدد القيادات فى العصر

الحديث ، فلا الشعراء ولا الفلاسفة ولا العلماء ولا الحكام هم قادة الفكر في العصر الحديث ، ولكن هؤلاء جميعا ، ومعهم كثيرون غيرهم .

لقد كانت سياحة رائعة تلك التي قام بها طه حسين في مجال الفكر اليوناني ، سياحة جسمها بعد ذلك في "رحلة الربيع" (١٩٤٨) ولم ينقطع قط عن الإلمام بمشاهدها ، وما من شك أنها كانت ذات أثر كبير في تشكيل ما استطعنا أن نسميه " أسلوبا كلاسيكيا " في أدبنا الحديث :

أسلوب طه حسين في امتداده وتماسك أجزائه وتصفحه لجوانب الموضوع الواحد ، في موسيقاه وتوازن مقاطعه ووقار عباراته مهما تمتلىء بالعاطفة . أسلوب لا يمكن أن يكون إلا ثمرة التقاء الثقافة اليونانية بالثقافة العربية في ذهن خلاق .

(١٩٦٦)

شيخ الأمناء

قال قائل يوم تشييع جنازة أستاذنا أمين الخولى : ذكرت بهذا اليوم موت أبى ، كم شعرت أنه اختطف منى ولم أكد أعرفه ! كم أشفقت من الحمل الثقيل الذى أصبح على أن أنهض به وحدى ! وإذا قائلو هذه الكلمات كثيرون . وإذا الأبناء جميعا يشعرون وقد شابت نواصيهم - باللخزى ! - أنهم كانوا يتركون للأب الشيخ كثيرا مما ينبغى أن يحملوه عنه ، وأنهم بقوا - فى عزه - يمرحون فى بحبوحة سادرة لاتعرف إلا القليل من المسئولية.

وإنى لأذكر يوما - غير بعيد - كنت معه وقد جاء ذكر كتابه " المجددون فى الإسلام " وتشعب الحديث فقلت إننا أحوج ما نكون إلى بعث دينى لايهاب مواجهة الواقع بمشكلاته المتجددة ، وقلت - بما بقى فى من اندفاع الشباب - ان الأستاذ الامام لم يقطع من الطريق إلا أقله ، وإننا منذ أكثر من نصف قرن بعد وفاته لم نزد على ترديد تعاليمه والتغنى بسيرته ، حتى كدنا نلحقه - كغيره - بالأساطير . وسعدت حين قال شيخى إنه يعمل فى كتابه " تجديد الدين " وعسى أن يكون ظهوره قريبا .

وإخالنى كنت أفرك اليدين سرورا وأنا أقول له : " والله لو استعرضت بنا البحر لخضناه معك " .

وكنت أعلم كما يعلم غيرى من تلاميذ الشيخ أنه يكتب فى أقسى الظروف وأقلها ملاءمة للكتابة . يكتب بين فترات المرض الذى أصبح زائرا مواظبا بقدر ما قلت مواظبة التلاميذ . ولايكتب إلا حين يفرغ من مشاغل "الأدب" وهى عبء استقل به وحده ، وآثرنا - نحن التلاميذ - فى السنوات الأخيرة أن نتجاهله وكأننا ما كنا نحن الذين زيناه له ، ولم نقل له وقتها " والله لو استعرضت بنا البحر لخضناه معك " لأننا كنا نرى الأمر أهون من ذلك.

ولم يستخف الشيخ قط بهذا العمل .. كان يؤمن بالشباب لأنه كان يؤمن بالحياة . بل كان له إيمانان قويان : الإيمان بالحياة والإيمان بالعقل : إيمانه الدينى يستند إلى الحياة والعقل ، منهجه الجامعى يقوم على الحياة والعقل ، الأمناء سموا أنفسهم " مدرسة الفن والحياة " ، وكانوا - على قدر علمى - أول من رفع هذا الشعار فى تاريخ أدبنا الحديث .

هل أعود بشباب هذا الجيل إلى أواخر الثلاثينيات ، أيام كنا نجلس أمام شيخنا فى قاعات الدرس ، ونحن نشعر كأننا نولد من جديد ؟

لم يكن جيلنا ، فى تلك السنوات العصيبة ، أحوج إلى شىء منه إلى الإيمان بالحياة والإيمان بالعقل .

كانت الحياة الفكرية فى كلية الآداب التى نيطت بها آمال المجددين منذ إنشاء الجامعة ، وفى قسم اللغة العربية الذى كان دائما قلب هذه الكلية النابض ، قد أخلدت إلى هدوء مريب . كان وهم الاستقرار بعد الدفعة الثورية الأولى التى دفعها طه حسين يهدد بأن تستحيل إلى مدرسة يعلم فيها الأدب وتاريخه، واللغة وعلومها ، وكأنها حقائق مجمدة تستوعبها الحافظة الواعية ، لا مشكلات حية تستثير العقل المتسائل . وكانت المناهج التى قررها طه حسين فى مقدمة " الأدب الجاهلى " قد أصبحت دستورا يفسر ويفصل ، والطريق الشاق الذى رسمه يختصر ويبتسر ، والأسئلة التى أثارها تهمل وتطرح . وفى وهم الاستقرار الذى سيطر على الحياة كلها آنذاك كانت كلية الآداب تحسب – راضية عن نفسها – أنها أحيت التراث ، وجددت الفكر ، وأيقظت الأدب ، وليس عليها إلا أن تواصل السير فى طريق معبد .

وكنا نحن الطلاب الذين قصدنا إلى كلية الآداب ، وإلى قسم اللغة العربية بالذات ، تحدونا آمال كبار – كنا نشعر بأن هذه الآمال تبوخ فى نفوسنا شيئا فشيئا ، بقدر ما كانت الحياة الاجتماعية والسياسية خارج الجامعة تصدمنا بجمودها الراسخ ، أو حركتها المفتعلة . وبينما كان الحل السياسى والاجتماعى خيالا يشفق من تصوره أجرأ الحالمين ، كانت الحياة الجامعية التى نلابسها نهارنا وليلنا تبدو غريبة بجمودها القاتل . كنا نشعر أننا نستطيع على الأقل أن نمارس حرية عقلنا فى البحث ووجداننا فى الإحساس داخل جدران هذه الجامعة التى ينبغى أن تكون للحرية والعلم موئلا . ولكننا قلما كنا نصادف قبسا يذكى فى نفوسنا الجذوة الخالدة إلى معانقة الوجود روحا وفكرا ، حتى لقينا أستاذنا أمين الخولى .

وقد ارتبط اسم الأستاذ أمين الخولى بأكثر من دعوة واحدة فى مجال الدراسة الأدبية . ارتبط بما سماه التفسير الأدبى للقرآن الكريم ، وأثار المشاغبون أعداء العقل ما أثاروا من ضجيج حول هذا المنهج حتى نشر الأستاذ أحاديثه " من هدى القرآن " ونشرت تلميذته بنت الشاطئ كتابها " التفسير البيانى للقرآن الكريم " بعد أن نشرت الرسالة الجامعية الأولى فى التفسير الأدبى التى أعدت تحت إشرافه ، والتى أثير بمناسبتها كل ذلك الضجيج ، رسالة " الفن القصصى فى القرآن الكريم " للدكتور محمد أحمد خلف الله ، فعرف الناس أن صياح الجامدين لم يكن خدمة للدين ، فما كانت الدعوة إلى التفسير الأدبى القرآن الكريم غير دعوة إلى بذل شىء من الجهد فى فهم الكتاب المبين فهما لا يقف عند

حدود التفاسير القديمة التى ارتبطت معظمها – إن لم نقل كلها – بأساطير الأمم الغابرة وعقائد الفرق المتناحرة ، بل يتجاوز ذلك إلى استخدام الأساليب الحديثة فى البحث اللغوى والأدبى مستعينا بمعارف العصر فى علم النفس وعلم الاجتماع .

وارتبط اسم الأستاذ أمين الخولى بالمنهج الإقليمى فى دراسة الأدب ، وحسب بعض الناس أن هذه الدعوة تعنى الإقليمية السياسية ، وأنها – كهذه – يجب أن تختفى فى عصر القومية العربية . والذين ظنوا هذا الظن هم من تخدعهم – أو تأسرهم – الأسماء ، ولا بأس عليهم أن يهاجموا المنهج الإقليمى فى دراسة الأدب – الذى ينعتونه اختصارا " بالإقليمية " – ويعترفوا فى الوقت نفسه بكتب معهد الدراسات العربية العالية فى جامعة الدول العربية ، وهى كتب ألفت كلها على أساس إقليمى ، إلى حد أن أصبحنا – نحن أنصار المنهج الإقليمى فى دراسة الأدب – نرى من الضرورى أن تكمل هذه الدراسات بدراسات أخرى تتتبع الحركات الأدبية المشتركة فى شتى أرجاء العالم العربى . فليست الدعوة إلى " منهج إقليمى فى دراسة الأدب " إلا دعوة إلى المنهج العلمى فى دراسة الأدب . إن هذه الإقليمية الأدبية – وأنا هنا أنقل ألفاظ الأستاذ أمين الخولى فى كتابه " فى الأدب المصرى " الذى صدر سنة ١٩٤٣ " ليست إلا ضربا مما يعمد إليه البحث العلمى من حل المركب إلى بسائطه ليبحثها شيئا فشيئا ، توصلا بذلك إلى معرفة المركب معرفة دقيقة تامة " .

ومن أجل هذه المعرفة الدقيقة التامة دعا الأستاذ أمين الخولى أيضا إلى تحقيق النصوص ودرسها قبل الكلام فى العموميات . ولم يكره شيئا كما كره الكلام يرسل فى القضايا العلمية بدون تحقيق . وما أشد احترامه للحقيقة وما أشد صلابته فى البحث عنها إذ يقول فى ثنايا تلك الدراسة : "وفرق جلى بين ما لا يرى وما لا يكون . فما لا يرى وما لا يعرف ليس هو ما لم يكن ولم يوجد" . "إن الدارس إنما يبتغى الحقيقة كما تكون ، وكما ينتهى إليها وكما تجىء ، لا كما يريدها أو يتمناها أو يتعصب لها ."

وبهذا ومثله كانت الجذوة تشتعل فى نفوسنا ، وكنا نتعلم – إذ نتعلم الأدب – حب الحقيقة ، وكنا نتعلم قهر النفس على ما تكره ، لأن الوجود لم يصنع من أهواء النفوس .

وكان أستاذنا – فى تلك السنوات المظلمة – ينفر من الكتابة فى الصحف والمجلات أو الحديث فى الإذاعة ، وكأنه شعر أن مهمته الكبرى هى أن يضع شيئا من الزيت فى نفوسنا لتظل مضيئة حتى ينقشع الظلام . ولكنه لم يحجم حين قبل أن يلقى فى الإذاعة سلسلة أحاديثه " من هدى القرن " أن يقول مثل هذه الكلمات :

" ياشرق ! بنفسي مصالحك ومرافقك ، ومواطن حاجتك إلى الإصلاح الناهض والتجديد البانى ، إذ توكل حينا إلى أشخاص كل نفوذهم فيها أنهم ذوو أسنان أو حملة ألقاب أو أصحاب مظهر خلاب ، وكل شخصيتهم أن إليهم السلطة وبيدهم الخزانة .

"يا شباب .. اخلق قادتك من همتك ، وكونهم بإيمانك ، وامنحهم حيويتك ، واتق فيهم الوهم والانخداع ، ليكونوا كالقادة الرسل ، مؤمنين يبثون الإيمان فى القلوب ، لا قوالين يستهوون برنين الألفاظ ."

وكان ذلك فى سنة ١٩٤٢ . فى تلك الحقبة الحرجة من حياة شعبنا كان شيخنا أمين الخولى مؤمنا بالحياة إيمانا لم تنل منه صغائر قوم تزيوا بزى الكبار ، مؤمنا بالشباب أكثر من إيمان الشباب بأنفسهم ، مؤمنا بالعقل – وهو الشيخ الذى تخرج فى مدرسة القضاء الشرعى – أكثر من إيمان الكثيرين من أساتذة العلوم . وكان بذلك كله صاحب مدرسة أكثر مما كان صاحب كتب .

كيف لا يشعر تلاميذه بفداحة المسئولية وهم يسعون معه فى تلك المسيرة القديرة الأخيرة ، عالمين أن عليهم بعدها أن يقطعوا الشوط الطويل منفردين ؟

(١٩٦٦)

٣

تجارب في المسرح

سقوط فرعون

على الرغم من أن الفرقة المصرية قد اضطرت إلى اختصار المدة المخصصة لعرض مسرحية الافتتاح " سقوط فرعون " فلا شك الآن فى أن هذه المسرحية قد حققت كسبا كبيرا لحياتنا الفنية ، مهما يكن الرأى فى مدى نجاح مؤلفها ألفريد فرج ومخرجها حمدى غيث ، وممثليها الذين اجتمع منهم جيلان على مسرح الأوبرا المصرية . ويتلخص هذا الكسب فى أن مسرحية " سقوط فرعون " كانت محاولة شديدة الطموح ، أقدم عليها مؤلف شاب ، وتبناها مخرج مجدد ، وبذل الممثلون جهودا تفاوت حظها من التوفيق لإنجاحها على المسرح ، بل كان للجمهور نفسه حظ من جهد التجربة ، فحاول فى إخلاص أن يتابع هذه المسرحية التى قال له بعض النقاد إنها عمل رائع وقال بعضهم إنها فشل بين .

وهذه الجهود كلها لها ثمارها الطيبة فى حياتنا الفنية . فالمسرح – وأعنى المسرح الجدى – لا يزال ناشئا عندنا ، وظروفنا الاجتماعية والثقافية الآن تطمئننا إلى أن ما يشهده المسرح اليوم ليس انتعاشا وقتيا كبعض فترات الانتعاش التى مرت به فى العشرين سنة الأخيرة ، بل مقدمة لجهود خصبة متصلة سيخرج منها فننا المسرحى مكتمل النمو قادرا على أن يلحق بالمستوى العالمى لهذا الفن . ونحن فى فترة الابتداء هذه أحوج ما نكون إلى أن نتعلم ، ولا شىء أعون على التعلم من المحاولات التى يبعثها الطموح ويترصد لها الخطأ .

وقد أسند النقاد إلى ألفريد فرج فضل ابتكار " الشخصية التراجيدية " فى المسرح المصرى . واختلفوا بعد ذلك حول مدى توفيقه فى خلق هذه الشخصية التراجيدية ، واستشهدوا بما قاله أرسطو عن فن التراجيديا ، وقارنوا " سقوط فرعون" بمسرحيات شكسبير . وهذا كله دليل على مدى اليقظة التى قابلتها هذه المسرحية ، وعلو المستوى الذى يضعه المشتغلون بالمسرح جميعا أمام أعينهم ، والفائدة المحققة التى نجنيها من هذه التجربة على الرغم من شعورنا بأنها تجربة ناقصة .

وحين يكتب الكاتب اليوم عن مسرحية " سقوط فرعون " يجد أن كثيرا من النقاد الممتازين قد سبقوه . ومن العبث فى هذه الحالة أن يتجاهل الكاتب ذلك النقد كله ويكتب عن المسرحية كما لو كان يكتب صبيحة ليلة الافتتاح . لقد انتهت مهمة الناقد بوصفه رائدا

للجمهور وأصبح ذلك النقد نفسه – مع استجابات الجمهور العادى طوال فترة العرض – جزءا متمما للمسرحية ، يعيننا على فهم نواحى القوة ونواحى الضعف فيها ، بطريقة أقرب ما تكون إلى الموضوعية ، مهمة الكاتب فيها هى الدراسة والتسجيل ، أكثر من الحكم والتذوق .

لقد وضح من النقد الكثير الذى كتب أن عقدة المسرحية ينقصها الوضوح . فهذا ناقد كبير مثل مندور يقول إنه لم ينجح فى ربط حوادث المسرحية فى ذهنه إلا بعد جهد كبير وتأمل طويل .. أخناتون ، فرعون مصر، يحلم بتحقيق السلام فيحرر العبيد ، ويتخلى عن المستعمرات المصرية ، ولكنه لا يحمى هذا السلام فيهاجم الأعداء مصر من الخارج ، وتثور فيها الفتن فى الداخل ، وفرعون صامت ساكن ، حتى يشعر أن زوجته "نفرتيتى" وقائد جنده "حورمحب" يتآمران عليه ، فيأمر بإعدامهما ، وعندئذ يتنبه إلى أن موقفه خاطىء من الأساس ، فوظيفة الفرعون ليست هى وظيفة المبشر بالسلام : هذا نبى ، وذاك حاكم . فينزل عن العرش لابنه الأكبر ، ويخرج من قصره ليبشر بدينه بين الشعب ، ولكن سياسته الخاطئة وهو فى الحكم قد آتت أكلها الخبيث ، فاستعاد كهنة آمون سلطانهم ، وهاجموا " أخيتاتون " عاصمة الدين الجديد ، وقتلوا فرعون الجديد وزوجته ، وأضرموا النار فى معبد آتون . ويعود أخناتون إلى معبده ومعه فتاة من الشعب تبعته فى تجواله وهو هائم على وجه بعد أن علم بمقتل ولديه – فرعون الجديد وزوجته – ويلتقى بشاعر الشعب "مرى حور" فيعترف له بخطئه فى سياسته ، ويتنبأ بأن الشعب هو الذى سيحقق رسالة السلام ، وينصح "مرى حور" بأن يذهب إلى الشمال ، ثم يصرع هو والفتاة على باب المعبد وتشوه وجهيهما النيران .

وقد فهم مندور الصراع الذى قصد المؤلف أن يبنى عليه المسرحية على أنه الصراع بين السلام السلبى و السلام المسلح ، ولكنه لاحظ عجز المؤلف عن إبرازه .

وطبق لويس عوض فكرة أرسطو عن "البطل التراجيدى" على أخناتون ألفريد فرج . فأرسطو يقول إن البطل التراجيدى ليس هو الإنسان الكامل الفضيلة ولا المنغمس فى الرذيلة ، بل هو الإنسان الفاضل الذى يشوب فضيلته عيب ما . وهذا العيب هو الذى يؤدى إلى سقوطه ، ولذلك نشعر عند سقوطه بانفعالى الشفقة والخوف ، وهما الانفعالان اللذان تبنى عليهما التراجيديا . ولويس عوض يرى أن شخصية أخناتون ألفريد فرج الفاضلة هى شخصية النبى صاحب الرسالة ، وعيبه الذى يؤدى إلى سقوطه هو ما فى خلقه من استبداد الملوك ، وسقطته هى أمره بإعدام زوجته وقائد جنده . ولكن لويس عوض يواجه بعد ذلك مشكلة : وهى أن سقطة البطل التراجيدى تتم دائما قرب آخر التراجيديا وبعد أن يمهد لها المؤلف تمهيدا كافيا ، وأخناتون ألفريد فرج يأمر بإعدام

زوجته وصديقه في أول الفصل الثاني من الرواية . وبهذا يقرر لويس عوض أن كل ما جاء بعد ذلك كان تطويلا خارجا عن قواعد البناء الفنى للتراجيديا .

ويكاد النقاد يجمعون على أن شخصيات "سقوط فرعون" غير واضحة المعالم ، وأن المؤلف يجعل الحوار غرضا فى ذاته ، فيبالغ فى تجميل العبارة ، ناسيا الحركة المسرحية ، بل ناسيا – فى كثير من الأحيان – دلالة الحوار على الشخصيات . وهنا أيضا يحسن أن نتذكر ما قاله أرسطو : "يجب أن يعتنى باتقان العبارة فى الوقفات التى تعرض للحركة ، حيث لا تعبير عن الشخصية ولا عن الفكر . فإن العبارة المسرفة فى التأنق لا تزيد الشخصية والفكر إلا غموضا ."

وقد دافع المؤلف عن مسرحيته فى مقال نشرته جريدة "المساء" . ولكن قارىء هذا المقال يضطر إلى الحكم بأن المؤلف نفسه لايفهم تماما المحور الذى أراد أن يدير حوله مسرحيته . ولهذا فقد رد على عيب "عدم الوضوح" فى الشخصيات بأنه لم يرد أن يخلق " شخصيات مسطحة " ، فلا يجب أن يكون أخناتون ملكا فقط ، أو نبيا فقط ، بل هو ملك ونبى وزوج ووالد وصديق . وقارن بين أخناتونه وبين هملت شكسبير من هذه الناحية . والحقيقة أن هملت من أعقد شخصيات شكسبير ، وما كانت هملت بالمسرحية التى يحسن بكاتب مبتدئ أن يحتذى مثالها . شخصية هملت غير واضحة المعالم ولكنها كبيرة الأبعاد ، ضاربة إلى أعماق النفس الإنسانية ، وانفعالاتها مقنعة ، وصراعها الخارجى والداخلى شيء يستطيع المشاهد أن يتابعه بسهولة ؛ ومسرحية هملت محكمة البناء من حيث التعقيد والحل ، وترتيب فصولها ومناظرها مبنى على خبرة طويلة بالمسرح ، وقدرة خارقة على تحريك استجابات الجمهور . فالجمهور فى هملت كما هو فى كل مسرحية عظيمة بطل غير مرئى ولا مسموع ، ولكنه أشبه بالصفحة البيضاء التى لولاها ما ظهرت حروف الكتاب .

بهذه المزايا كلها أصبحت هملت مسرحية عظيمة على الرغم من أن هملت شخصية غير واضحة المعالم. والذى لا شك فيه أن شكسبير حاول أن يضع فى هملت أكثر مما تتحمله الشخصية المسرحية عادة . وإنما نجح لأنه شكسبير . وحاول ألفريد فرج أن يضع فى أخناتون أكثر مما وضع شكسبير فى هملت .. ولهذا اختلط الأمر على نقاد أساتذة أذكياء ، فلم يفهموا ما يريد ، وأراد المؤلف أن يدافع عن مسرحيته فلم يستطع هو نفسه أن يوضح ما يريد .

وحين نفكر فى المسرحية نفسها ، وما كتب عنها ، واستجابات الجمهور لها ، يبدو لنا أنها حقا لم تكن واضحة كل الوضوح فى ذهن المؤلف . فهناك فكرتان مختلفتان استطاعتا أن تغلبا المؤلف على شخصية أخناتون فتخرجاها عن سلطانه ثم تتنازعا السيادة عليها فى معظم فصول المسرحية فتظهر كأنها صورة فوتوغرافية مهزوزة : الفكرة

الأولى فكرة مسيحية عن أن الدين والدنيا لا يجتمعان ، وأن ما لقيصر لقيصر وما لله لله . والفكرة الثانية فكرة ماركسية عن حتمية الصراع ، وأنه قانون طبيعي شامل ، وأن السلام لا يعني انتهاء الصراع. وقد فهم لويس عوض الفكرة الأولى ، وفهم مندور الفكرة الثانية ، لأن المؤلف لم يستطيع أن يصهرهما في فكرة واحدة .

ووراء هاتين الفكرتين المتنافرتين فكرة ثالثة لم يشعر بها المؤلف قط شعورا واعيا ، ولكنني شهدت الجمهور وقد شعر بها واهتز لها مرة واحدة على الأقل . وكان ذلك في المنظر الأول من الفصل الثالث ، حين ظهر أخناتون في زى رجل فقير ، ومعه فتاة من الشعب ، وراح يدق أسوار المعبد وهو يصرخ مفجوعا ، ويندب ولديه ويجدف في إلهه . هذا هو سقوط البطل التراجيدى . فقد استثار أخناتون انفعالى الشفقة والخوف في نفوس الجمهور ، وضعفه الذى أدى به إلى هذا السقوط هو نسيانه لعواطفه الإنسانية . لقد عاش أخناتون في " القمة الباردة " ، عاش في الحقيقة ، ولكنه لم يشعر بالناس . لم يكن يفعل شيئا ليقرب الناس من هذه الحقيقة ، ولكنه كان ساخطا عليهم لأنهم لا يعيشون فيها كما يعيش ، بل لعله كان يحتقرهم في صميم نفسه . كان يقول لأتباعه : "لماذا لا تعيشون معى في الحقيقة ؟ هل أصبحت الحقيقة ضيقة ضيق ملابسى ؟ "ولهذا أمر بإعدام زوجته وصديقه ، فقد كان يقتلهما في سبيل الحقيقة . وإنما بدأ يفيق – أو بدأ يسير نحو السقوط – حين أحس اقتراب الهزيمة . فصمم على أن ينزل للناس ، أن يشركه معه في رؤية الحقيقة الشعب كله . ولكن الأوان كان قد فات ، فقتل ابنه وابنته ، واستيقظ فيه الإنسان بأقصى قوته – استيقظ حتى أنه دمر فيه الفيلسوف الذى يعيش في الحقيقة – مجده الذى كان يعتز به أكثر من الملك .

ولعل القارىء الذى شاهد المسرحية يدهش لهذا التحليل . ولعله يقول إن المؤلف لم يعرضها بهذه الطريقة . نعم ، هذا صحيح ، ومن الدلائل على صحته – وهي كثيرة – أن المؤلف لم يقف عند منظر إنهيار البطل ، بل ألحق به ذيولا كثيرة لا صلة لها بالعقدة الحقيقية كما نتصورها . ولكن صوت هذه الفكرة الثالثة يظهر من وقت لآخر في المسرحية . ولعله هو أخفت الأصوات الثلاثة ، ولكنه أصدقها. وهو الدليل على أن المؤلف لا تعوزه الحاسة المسرحية ، وأنه يستطيع أن يجعل الجمهور يستجيب له ، إذا صدقت نيته على إتقان فنه .

(١٩٥٧)

تجربتان نحو البطل الثورى

تجربة "اللحظة الحرجة" و "شقة للايجار" على المسرح القومى فى هذا الموسم ، يجب أن تكون درسا للمهتمين بالمسرح جميعا. ومع أن النقد الذى كتب عن المسرحيتين فى الصحف والمجلات غير قليل ، فأحسب أننا لا نزال فى حاجة إلى مزيد من التأمل لما تحاول المسرحيتان أن تصنعاه .

وسأبدأ هنا من نقطة "البطل" . وعندى أن هذه النقطة هى ما يجب البدء به ، فالمسرح – منذ كان – يصور الإنسان ، أى أنه يركز إحساس البشرية بنفسها فى صورة أبطال . وعملية التركيز هذه هى أخطر ما يواجه الفنان المسرحى ، وإذا لم يستطع أن يقوم بها بنجاح ، فإن جميع وسائل " التكنيك " تستعصى عليه ، أو تبدو مفتعلة لإثارة الاهتمام : الحوار ، الترابط بين الشخصيات والأحداث ، التحول فى حياة الأبطال – كل ذلك يعوزه الاقناع والانسجام حين يعجز الكاتب المسرحى عن تركيز إحساس البشرية بنفسها فى خلق أبطاله .

ونموذج البطل فى المسرحيتين واحد ، مما يدل على أن هناك بالفعل محاولة لتركيز نوع معين من الوعى بالحياة فى شكل مسرحى . وهذا النموذج هو البطل الذى يخرج من السلبية والتسليم بالحياة كما هى إلى الثورة عليها ومحاولة تغييرها . وفى مسرحية "اللحظة الحرجة" ليوسف إدريس يأخذ هذا النموذج صورة البطل التراجيدى الذى تنتهى حياته بمأساة حين يقتل الحاج نصار نتيجة لإنكاره المطلق لوجود الشر فى الحياة ، وإيمانه بأنه ما دام لا يعتدى على أحد فلا يمكن أن يعتدى أحد عليه . فالحاج نصار صاحب ورشة نجارة ، استطاع بعد مجهود شاق أن يكون أسرة وأن يضمن لأسرته عيشة متوسطة . وحياته كلها تتركز فى هذه الأسرة ، من كوب الماء الساخن الذى لابد أن يأخذه كل صباح إلى مشاجرات ابنه الأكبر مسعد وزوجته فردوس التى يجب أن يتدخل لفضها بنفسه . والحاج نصار يمارس على أبنائه سلطة كاملة ، إلا أن قوامها الحب والاعتزاز ، فهو ينادى ابنه الثانى "سعد" الطالب فى كلية الهندسة بياباشمهندس ، ولا يأنف أن يركع لابنته الصغرى "سوسن" لتجعل منه حصانا لركوبها . إنه فى كل صراخه وأيمان طلاقه لا يتصور قانونا لأسرته أو مملكته الصغيرة غير قانون الحب الذى يجعلها "لمة" وبركة . وباسم هذا القانون حرم ابنه الأكبر مسعد من التعليم وأبقاه معه فى الورشة

لكى يستطيع أن يعلم ابنه الثانى سعد . وباسم هذا القانون يقبل مسعد نفسه التضحية راضيا ويجد فى نجاح أخيه سعد فخرا له هو . ولا تعرف هذه الأسرة معنى تضارب المصالح إلا حين تدخلها فردوس زوجة مسعد فلا تكف عن تذكيره بوضعه المغبون فى المنزل ، ولا تكف عن مشاجرة أخته كوثر التى تناهز العشرين .

نرى هذه الأسرة وقد بدأ تهديد دول الاستعمار بالعدوان المسلح على مصر ، وسعد يتدرب مع زملائه ليسافر إلى الجبهة إذا وقعت الحرب ، وأمه جزعة من هذه الخطة ، أما أبوه الحاج نصار فإنه لا يؤمن بامكان قيام حرب : إنه لايرى فى الحياة إلا الصفاء والحب ولعب الأطفال والسعى لكسب القوت : "حرب إيه ياناس اللى ح تقوم ؟ العيال بتهيص بره أهه ، والدنيا صافية زى الفل ، والناس كل واحد مشغول بلقمته ، ويتريقوا الحرب ح تقوم ! "

وعندما تقوم الحرب فعلا ، يؤكد الحاج نصار أنها مجرد "مناوشات" و "تهويش" وهو يستخدم هذه الحجة وأمثالها مع ابنه سعد ليثنيه عن الانضمام لإخوانه المسافرين إلى الميدان ، بينما يقوم سعد من جانبه بعملية خداع للنفس تستمر حتى تصل المسرحية إلى قمة الأزمة . فسعد الذى أفرط أبواه فى تعليمه المحافظة على النفس قد أصبح أسيرا لانفعال المحافظة على النفس وهو الخوف ، ومن أجل ذلك نراه يستسلم لحيلة ساذجة من أبيه – وكأنها مجرد تغطية لخوفه هو – ويبقى محبوسا فى حجرة فى المنزل ، بينما يدور القتال فى الشوارع ويخوضه مسعد الأخ الأكبر البرىء من العقد . ويعود مسعد جريحا فيدخله الأب حجرة أخرى ويغلق عليه بالمفتاح ويقول: "ألف حمد ليك يارب . الهوجة دى كلها والولاد الاتنين تحت باطى !"

ويدخل جندى إنجليزى للتفتيش عن المحاربين المصريين ، بينما الحاج نصار يصلى صلاة الشكر . ويصوب الجندى مدفعه إلى الحاج نصار ، ويفكر الحاج وهو يصلى : " يمكن يضربك ياواد . بس يضربك ليه ؟ مادام ما أذيتوش يئذيك ليه ؟ "ولكن الجندى يطلق الرصاص ويسقط الحاج نصار وهو يصرخ : " أنا عميت .. أبدا ! .. بيتهيأ لى انى فتحت . أنا شايفك ياكلب . بس يلخسارة بعد فوات الأوان .. بقى ما تفتحش إلا على رصاصة يا نصار ؟ تستاهل ، دا الأعمى هو اللى ما يشوفش عدوه ، وأنا عشت طول عمرى أعمى ودلوقتى بس فتحت . ادونى كمان والنبى خلينى أموت ."

ويخرج سعد من محبسه ، تفتحه البنت الصغيرة سوسن ، ويظهر لنا من المشاهد الأخيرة للمسرحية أن سعد نفسه كان يعلم أن قفل الباب خرب ، وأنه كان يمكنه الخروج بسهولة – لو أراد .

وينهار سعد حين يعرف مدى جبنه ، ويهم بالانتحار ، ولكنه لا يلبث أن يلقى المسدس من يده باكيا ، وهنا يعود الجندى الإنجليزى حاملا مدفعه فيجد سعد الفرصة

سانحة لاسترداد رجولته ، فيدفع بالأسرة كلها إلى حجرة ويتربص للجندى فيصرعه ويغادر المنزل ليقاتل فى الشوارع بينما ترن زغاريد النسوة الثلاث .

بطل هذه المسرحية هو الحاج نصار ، وسعد ليس إلا امتدادا له . حين يناقش سعد أباه عن ضرورة الكفاح من أجل الوطن ، فهو يناقش نفسه فى الحقيقة . وحين يزين الأب لابنه القعود فهو فى أعماق قلبه يتمنى أن يعصيه بقدر ما يظهر سعد تصميمه على العصيان . وجوهر الصراع فى الشخصيتين واحد : الصراع بين المحافظة على الذات وبين إثبات الذات . بين الرضا بالواقع وتحسينه مهما يكن ، وبين الثورة على الواقع وتغييره بقوة الإرادة . والرضى بالواقع يقتضى ألا نفكر فيه بل أن نلغى عقولنا فى بعض الأحيان ، والثورة على الواقع تتطلب القدرة على مواجهته أولا . ولهذا يبدو أن كلا من الحاج نصار وسعد يعيش فى عالم خاص : هذا بثرثرته المدوية ، وذاك بإيماناته العجيبة . وقد حقق يوسف إدريس وحدة الحركة المسرحية إلى درجة كبيرة ، فحرص الحاج نصار على الحياة هو الذى أدى به إلى فقد الحياة ، وخوف سعد من الموت هو الذى دفعه أخيرا إلى لقاء الموت ، أى أن الأحداث تتسلسل تسلسلا طبيعيا ، لتؤدى إلى النهاية التى تتناقض مع البداية .

حقا أن فى الأحداث الأخيرة بعض عنف الميلودراما ، ولكن هذا ليس العيب الأساسى فى المسرحية . إنما العيب الأساسى فى بناء شخصيتى البطلين : نصار وسعد . وقد لاحظ كثير من النقاد أنهما شخصيتان تثيران الاشمئزاز ، وهذا صحيح . فهما فى مستوى خلقى أقل بكثير من مستوى رجال مصر وشبابها أيام العدوان . وكأنما أراد يوسف إدريس أن يجعل بطولة سعد فى نهاية المسرحية تبدو أروع وأعظم بدفعه أولا إلى أحط درك من الجبن . ومن هنا اضطر إلى السرعة الميلودرامية اللاهثة فى المشاهد الأخيرة ، وجعل مقتل الحاج نصار لا يبلغ من التأثير فى نفوسنا بعض ما كان جديرا أن يبلغه لو أن الشخصية كانت قد استحوذت على إعجابنا فى الفصول السابقة – وقد كان هذا ممكنا لو أن الكاتب أكد جانب "الحب" فى شخصيته أكثرمن جانب الأنانية والحرص .

لقد بحث يوسف إدريس عن "أزمة" يمكن أن تخلق مسرحية جادة كبيرة ، وخيل إليه أنه وجد هذه الأزمة فى "الخروج من السلبية إلى الإيجابية" . ولكن هذه ليست أزمة . أو بعبارة أخرى إننا حين نقول : "لنخرج من السلبية إلى الإيجابية" لن نجد أحدا يعارضنا . فإذا أردنا أن نضع هذه الحكمة فى مسرحية فلابد لنا أن نلبس عليها الأحداث – أى أن نفتعل الأحداث – بقصد التأثير . ولكن الأزمة الحقيقية التى يمكن أن تنبع منها الأحداث فى هذه الحالة هى الحقيقة الباطنية التى تكمن تحت تلك الحكمة : حقيقة أن الحب كثيرا ما يدفعنا إلى المسالمة ، وحين تبلغ المسالمة الجميلة أقصاها فنعجز عن مواجهة أعدائنا تنقلب ضعفا ، ويتحتم علينا عندئذ أن نتعلم كيف نكره ، وكيف نبطش بالشر . هذه

هى " النقطة التراجيدية " التى يمكن أن تدور حولهـا مسرحيتنا الجـادة : ألـم الخـروج من الرضى ، من غفلة الاطمئنان السعيدة ، من الثقة بكل شيء وكل إنسان – لمواجهـة قسوة الواقع. وهذه "النقطة التراجيدية" هى التى تعبر عن نظرتنا إلى الحياة ، وخصوصا فى هذه الحقبة التاريخية التى نعيشها . إن "النقطة التراجيدية" فى الآداب الغربية منذ عصر اليونان هى اصطدام العقل الإنسانى والإرادة الإنسانية بالكون ، أما النقطة التراجيدية عندنا فهى خروج العقل الإنسانى والإرادة الإنسانية من هدأة الإذعـان . ونحن اليوم نواجه الواقع ، فلتصور لنا مسرحياتنا الجادة صدمة هذه المواجهة تصويرا يجعلنا أقوى شعورا بقيمتها. ولتصورها لنا فى "أبطال" ، أى فى شخصيات جديرة بأن تنال احترامنا فى كل حال .

أما البطل فى مسرحية "شقة للإيجار" للأستاذ فتحـى رضوان فهـو موظـف كبير فى العهد الملكى (عزت بك منير) ، يتخذ "جارسونييرة" وينتهز بعض الثوريين الفرصـة فيتخذونها فى الوقت نفسه مخبأ ومقرا لطبع المنشورات وهو لا يدرى ، إلى أن تكون ليلـة من لياليه المعربدة فيها ، وقد شعر بالإشفاق على ضحيته الفتاة التى تقرب من ابنته فـى السن ، وبينما هـو يودعها فـى الصبـاح بقبلـة أبويـة يهجم البوليس السياسـى علـى الشـقة ويضبط المنشورات وآلة الطباعة . ويدهش عزت بك للأمر كله ، ولكـن دهشته لا تلبث أن تتحول إلى رضا وإعجاب حين يسمع نص المنشور المطبوع يقرؤه عليه ضـابط شـاب .. لقد أفاق عزت بك وأنكر حياتـه الماضيـة كلهـا . ويزداد ثـورة علـى هـذه الحياة حين يقضى بعد ذلك أياما فـى السـجن ، ويرى الأشقياء الذين طحنهم المجتمـع ، كمـا يرى الثوريين الذين يعيشون لتغييره . ويتحول عزت بك إلى مصلح ومجاهد .

وبالرغم من اختلاف الملامح فـالنموذج هنـا هـو نفس النموذج الـذى رأينـاه فـى مسرحية يوسف إدريس ، ولعله نموذج يلتقى عند التفكير فيـه كثير مـن كتـاب المسـرح ، وكأنهم يشعرون به فى الجو : نموذج الإنسان الذى يرتفع مـن حضيض الأنانيـة والسـلبية واللامبـالاة إلـى جدارة العمل والتفكير والتـأثير . وفتحـى رضـوان لا يعطـى لبطلـه فـى انحطاطـه أو ارتفاعـه ضخامـة أبطـال التراجيديـا . ومـن هنـا فنحـن لا نطـالب مسـرحيته "بالنقطة التراجيدية" التى نطالب بها مسرحية يوسف إدريس ، ولكننا نطالبه "بالدراميـة" أى بفاعلية الأبطال المتركزة حـول الحدث الرئيسى . لقد أراد مسرحيته "دراما اجتماعية" ولكنه فهم من ذلك فيما يظهر أن يقدم صورا عريضة للمجتمع كما فعل فى الفصلين الأول والرابع ، لا أن يقدم المشكلة الاجتماعيـة مـتركزة فـى أشخاص معينين ، يعبرون عنهـا بفاعليتهم . لهذا لا نشعر بأننا مع البطل حين يندم وحين يقرر التخلى عن فساده . فخيـال المؤلف لا يعمل فى هذا الجزء عن طريق خلق المواقف المحتملة المـترتب بعضهـا علـى بعض ، والتى نرى فيها إرادة الشخصيات وهـى تتحـرك ، ولكنـه يعمل فـى الواقـع عن طريق اللغة ، ومن هنا نشعر فى كثير من المشاهد بـأن لغـة المسـرح المقتصـدة المعبرة

تتحول إلى خطب . إن الحدث كان يجب أن يحتوى على شيء أكثر من مجرد تقارب السن بين الغانية "اعتدال" وابنة البطل ، واكتشاف المنشورات السرية فى الشقة التى اتخذها جارسونييرة . وكان يجب أن نرى جهاد البطل فى تحقيق هذا الحدث . ولكن ارتفاع البطل من الحضيض إلى القمة يحدث فجأة ، وكأنه معجزة لا مقدمات لها فى حياة البطل نفسه ، تماما كما أسقط يوسف إدريس من صورة سعد الأولى كل سمة من سمات القوة كان يمكن أن تجعل ارتفاعه الأخير مقنعا . لماذا ؟ يبدو لى أن هنا شيئا خطيرا . إن وعينا بالحياة – كما قدمت فى صدر هذا المقال – يقوم على الخروج من حالة الرضى والإذعان والتسليم بما هو كائن إلى حالة الثورة البناءة ومحاربة الشر . وهذا الوعى قد بدأ يتضح الآن فى كل نظرتنا إلى الحياة . ومعناه أننا أصبحنا أقوى إيمانا بفاعليتنا . والمسرح النابع من هذا الوعي والمجسم له لا يمكن أن يصور انتقالنا من حالة الإذعان والإخلاد والتقليد إلى حالة النشاط والتحريك والفعل على أنه أمر مفاجيء يهبط علينا ويحصل لنا دون أن نكون نحن القوة الأساسية فيه . فهذا التصوير متناقض بطبعه ، لأنه يجعل الإيجابية نفسها نوعا من السلبية . فليصور لنا مسرحنا انبثاق هذا الوعى بكل ما فيه من ألم الولادة الجديدة وقوة الحياة .

(١٩٦١)

الراهب

قليل من كتاب الأدب التمثيلى عندنا من اقتحموا هذا المجال وهم يحملون من الزاد الفنى والفكرى مثل ما يحمله الدكتور لويس عوض ، وقليل منهم من صبروا على الجهد الذى يتطلبه هذا النوع من الكتابة أكثرمما صبر . فهو يقدم لنا مسرحيته الأولى "الراهب" التى أمضى فى كتابتها أكثر من علم ، بعد أن عرفناه لسنوات طويلة باحثا وناقدا من الطراز الأول ، وبعد أن قدم إلينا عددا غير قليل من الروائع العالمية ، فى المسرح وغير المسرح ، مترجما وملخصا .

لا شك أن هذا كله ليس مؤهلا كافيا لكتابة التمثيلية الناجحة . ولكنه شرط ضرورى لهذا الفن من الكتابة. فالمسرحية من أحوج فنون الأدب إلى الصنعة ، لأنها تتطلب إلى جانب إتقان آلة الأدب من التعبيراللغوى الفنى – سواء أكانت اللغة التى تكتب بها فصيحة أم عامية – وسعة الخيال فى تمثيل الشخصيات ورسم الجو وحبك العقدة ، صنعة خاصة منشؤها أن العمل المسرحى ظاهر مكشوف للعيان فى كل جزء من أجزائه ، وأنه يدور أمام جمهور يعكس بانتباهه أو إعراضه ، وحماسته أو فتوره ، طبيعة العمل المسرحى فى كل لحظة من لحظات التمثيل . ولهذا فنحن نرحب بأن يتجه كاتب فى ثقافة لويس عوض إلى الكتابة للمسرح . بل نتمنى لو أتيحت لأمثاله إلى جانب الثقافة الأدبية العميقة "ثقافة مهنية" خاصة بالمسرح ، فبغير هاتين الثقافتين مجتمعتين لن تستطيع "المواهب" أن تخلق أعمالا مسرحية ذات قيمة .

ولعل لويس عوض قد جرى مع اهتماماته الفكرية والفنية حين اختار لمسرحيته موضوعا من تاريخ مصر القديم . فالموضوعات التاريخية والأسطورية تستأثر بالجانب الأكبر من نشاط كتاب المسرح وبخاصة الكلاسيكيين والرومانسيين الذين يبدو أن لويس متأثر بهم أكثر من تأثره بالاتجاهات الأحدث فى الأدب المسرحى. ثم إن شخصية مصر التاريخية وطابعها الحضارى موضوع من الموضوعات التى تشغل ذهن لويس وتستهويه إلى البحث النظرى ، ويمكن أن تستهويه أيضا – كما ثبت من هذه المسرحية – إلى الخلق الفنى . والمسرحية من هذه الناحية يمكن أن تذكرنا "بعودة الروح " لتوفيق الحكيم ، على الرغم من اختلافهما فى كل شىء تقريبا ما عدا ذلك . فكلا العملين محاولة للتعبير عن روح مصر ، ولكن رواية الحكيم تعبر – كما يدل عنوانها – عن عودة هذه الروح . فى

حين تعبر مسرحية لويس عن روح مصر في حالة الكمون التي يظنها الجاهلون موتا . وهو بذلك يقف مفسرا ومدافعا عن تلك الفترات الطويلة من تاريخها ، التي ابتليت فيها بغاصب أجنبي ، ويصور بطولة أبنائها حتى في أحلك اللحظات . ولا شك أن موضوع لويس أصعب ، وإن كان فيما يبدو أكثر إغراء له . وقد آثر ، على عكس الحكيم ، أن يحفظ للفكرة التاريخية جوها التاريخي ، وهذا أصعب أيضا ، لأن استعادة التاريخ وبث الحياة في خلاياه وتمثيله ظاهرا للعيان أصعب من استلهامه أو تفسير الحاضر على ضوئه ، كما يلاحظ سومرست موم بحق في مجال حديثه عن فن الرواية ، وهو فن أيسر تناولا من المسرحية .

أراد لويس عوض أن يقول إن الذي ضحته مصر في تلك اللحظات الحالكة هو جسدها ، أما روحها فبقيت حية . أو بعبارة أخرى إن مصر كانت تنعدم من التاريخ في بعض الفترات بوصفها قوة مادية ، ولكنها تبقى بحالها أفكارا وتقاليد ، ولو احتجبت وراء جدران دير أو انطوت بين صفحات كتاب ، بل ولو قبعت في عقول أبنائها وضمائرهم . لذلك فلا عجب إذا رأينا مصر بنفسها تضحي الجسد لتستبقي الروح ، تسلم المدينة لتستبقي الشعب . مصر البطلة لم تسلم بالهزيمة قط ، بل أحالت ما تعده الشعوب هزيمة إلى نصر مبين .

هذه هي الفكرة . ولكن ما الفكرة في العمل الفني ؟ إنها مجرد هيكل عظمي ، والعمل الفني كائن حي ، عضلات وعروق وأحشاء ووجه يقبل عليك فيأسرك بتعبيره ، أو ينفرك بخوائه وجموده . لذلك فإني لم أزد حين أعطيت صورة لهذا الهيكل العظمي على أن قدمت مفتاحا لفهم المسرحية . أما المسرحية نفسها فشيء آخر ، ينبغي ألا يتأثر بموافقتنا على هذه الفكرة أو رفضنا لها ، وإن كنا نسلم بأنها فكرة ذكية وأنها من الأفكار التي تصلح نقطة ابتداء لعمل فني ، كالهيكل السليم الذي لا كسر فيه ولا اعوجاج .

أحداث المسرحية تدور في أثناء الثورة المصرية على الحكم الروماني ، سنة ٢٩٦ للميلاد . وبطلا المسرحية راهب في الأربعين " أبا نوفر " وغانية تجاوزت العشرين بقليل " مارتا " ، كما في رواية تاييس لأناتول فرانس ، وإن كانت الارتباطات التي يثيرها هذا التشابه في ذهن القارىء لا تخدم المسرحية ، لأن العلاقة بين الشخصيتين " ودلالة " كل منهما مختلفة تماما في مسرحية لويس عنها في رواية أناتول فرانس ، فتذكر "تاييس" أناتول فرانس و "بافنوسه" عند رؤية "مارتا" و "أبا نوفر" يحول بين القارىء أو المتفرج وبين الفهم الصحيح للمسرحية ، لأن صراع الجسد والروح عند أناتول فرانس لا يرمز لشيء آخر ، أما عند لويس فهو رمز لطبيعة شعب ، وكأن لويس قد اتخذ من شخصيتي أناتول فرانس نقطة ابتداء ثم طورهما لتعبرا عن فكرة مسرحيته . وهذا أمر يعمد إليه الكتاب كثيرا ، وهو أقرب ما يكون إلى التوفيق عندما يكون التشابه الظاهري بين

الشخصيات القديمة والشخصيات الجديدة يسيرا ، والتشابه الباطنى عميقا ، بحيث يبدو كأن الكاتب الجديد يعيد تفسير العمل القديم ويعيد تفسير الحياة فى ضوئه . أما إذا كان التشابه الظاهرى بين الشخصيات القديمة والشخصيات الجديدة بارزا مع اختلاف الدلالة اختلافا يوشك أن يكون كليا ، كما هى الحال عند لويس عوض ، فإن الدلالة القديمة فى هذه الحالة تستتار بسهولة وتحجب الدلالة الجديدة أو تتنافر معها .

"أبا نوفر" عند لويس هو "جسم" الشعب ، أو رمز قوته المادية ، ومارتا هى روح الشعب . يوحى الكاتب إلينا بهذه الفكرة من أول ظهور الشخصيتين على المسرح . فكلاهما يظهر فى قصر الوالى الرومانى الذى أصبح "الممثل الرسمى" للثورة ، والإمبراطور الجديد فى مصر المستقلة . أما "أبا نوفر" فهو الصلة بين الوالى "أخيل" وبين طوائف المسيحيين ، رهبانهم وجماهيرهم ، والمسيحية يومئذ رمز لكفاح الطبقات الشعبية فى المستعمرات الرومانية وفى روما نفسها ضد طغيان الأشراف . و"أبا نوفر" وتلميذه "أريوس" يدعوان جماهير الشعب إلى الكفاح المسلح ويجاهدان لإقناع المجمع المقدس بشرعية هذا الكفاح . وأما مارتا فهى راقصة الإسكندرية المحبوبة . إنها فى الإسكندرية أشهر من الوالى ، كما يقول لها الوالى نفسه : "الرعاع يسجدون أمامها والسادة يقبلون قدميها ، حتى نبلاء الرومان يتركون زوجاتهم ويشربون الخمر فى حذائها" . وأهم من ذلك أنها بنت طيبة توزع أموالها على الفقراء .. "قديسة تتجول فى الظلام . تدخل الأكواخ قبل الفجر وتترك كل يوم زاد النهار" . وهى تتكلم باسم شعب الإسكندرية بنفس الثقة التى يتكلم بها أبا نوفر . وفى الفصل الثانى يؤكد لنا الكاتب هذه الفكرة نفسها بما لا يقبل الشك . فجموع الشعب الثائر المنتصر تهتف " لأبا نوفر والحرية " ثم " لمارتا والحرية " ، ثم " لمارتا وأبا نوفر " فتصحح لهم مارتا نفسها . "مصر والحرية ! لا تذكروا إلا مصر والحرية ". ولسنا بحاجة إلى معادلات جبرية لنفهم أن "مصر" تساوى "مارتا وأبا نوفر" .

وفى نهاية المسرحية عندما يقرر أبا نوفر أن يفتدى مارتا التى أسرها الرومان بتسليم نفسه إلى رسول قيصر يقول للشهود المنكرين : "مارتا روح الإسكندرية وأبا نوفر جسدها . هل فهمت ، نعطيه الجسد ونسترد الروح ."

"الأحمق . الأحمق ، لا يعرف ماذا يأخذ وماذا يعطى ! أبا نوفر جثة هامدة .. أما مارتا فهى روح الوادى .. أنفاس الحياة .. السماء الزرقاء . خضرة الحقول ، وهى الطمى المقدس . بذلت جسدها لتعطى المساكين ، لتطعم الجياع ، لتشفى المرضى ، لتحيى الموتى .. هى القربان المقدس . والقربان لا يقدم مرتين . هل فهمتم الآن لماذا يجب أن تحيا ؟ هى الملاك الحارس . من المعبد ، من الدير ، من مغانى السمار ، من كل مكان .. تنشر جناحيها على الوادى الأمين ."

ولكن الدلالة الرمزية للشخصيات يجب ألا تطغى على صدقها كشخصيات فردية حية . وهذا ما يدركه لويس عوض حق الإدراك . فمارتا شخصية مقنعة بجمالها وطيبتها وجرأتها ، وهي مقنعة أيضا حين تتحول من حياة الغى والفجور إلى حياة الطهر والقداسة . فقد رأت الأمير " قسطنطين " وأحبته حبا صادقا ، ولأنها عرفت أنه " عال كالسحاب بعيد كالسراب طاهر كثلوج الجبال .. " أحبته بالروح لا بالجسد ، وقادها حبه إلى حب المسيح .

أما شخصية "أبا نوفر" فلعل ما أراد لويس عوض أن ينفثه فيها من قوة الحياة كان أكثر مما يمكن التعبير عنه بالفن – على حد ما يصف "إليوت" شخصية هملت . ومن المحقق على كل حال أنها تتجاوز الأبعاد الكلاسيكية التي يرسمها لويس عوض – الناقد – لشخصية البطل التراجيدى ، فأبا نوفر ليس مجرد إنسان عظيم يسقط ثم يكفر عن سقطته بحياته ، ولكنه ، كما يقول هو عن نفسه قبل أن يتناول السم : "كان أميرا . نسبه حائر بين الأرض والسماء" . هو مزيج من القداسة والشيطانية ، وفيه عظمة الاثنين .

ولويس عوض يضع في خلق هذه الشخصية من مزاجه "المصرى – الدينى – الرومنسى" ما يجعل للمسرحية كلها مذاقا يختلف عن مذاق التراجيديات التى نعرفها . فموت هذا البطل لا يثير في نفوسنا الشعور الفاجع الذى يثيره موت الأبطال فى التراجيديات ، بل يبعث فينا شيئا أشبه بنشوة الانتصار . فسقطة أبا نوفر الدينية لا تجعله ينهار ، بل إن قداسته وشيطانيته تتعاظمان معا طوال المسرحية ، وحتى حين يدين نفسه لأنه اشتهى مارتا ، ويقرر أن "لابد من التكفير .. أنا القربان" حتى فى هذه اللحظات الأخيرة لا يزال يتكلم "بصوت جهير من نبرة الأنبياء" . ويقول "أنا أديت الرسالة . اليوم كل مصرى أبا نوفر" . ثم هو يحول انتحاره إلى فداء .

وقد استعان لويس عوض بعقدة ثانية وهى عقدة الفتاة فيلامينة التى تحب جنديا رومانيا وتتجه إلى معسكر الأعداء ، وجعل لهذه العقدة الثانوية دورا فى خدمة الحدث الأصلى وتطوير شخصية الراهب ، إذ يصمم "أبا نوفر" على إنزال العقاب الصارم بالفتاة العاشقة ، ثم يساوم مارتا على أن يطلق سراح السجينة ، ثم يبكى حين يسلمها قضاتها إلى الجلاد . ولكن ذلك كله لا يزيد شخصية الراهب وضوحا ، بل لعل هذه العقدة الهامشية أن تكون قد جنت على العقدة الأصلية ، عقدة غرام الراهب بالغانية ، حين جعلت الكاتب يقتصر على مشهدين اثنين لتصوير هذا الغرام . هذا إلى أن العقدة الثانوية قد ارتبطت بأفكار ليست من جنس الأفكار الأصلية فى المسرحية . فيلامينة تدافع عن فكرة الإنسانية المحضة التى لا تعرف أى نوع من العصبية سواء أكانت دينية أم قومية ، ومع أن هذه الفكرة معارضة أيضا لتفكير أبا نوفر فهى معارضة لتفكير مارتا ، وقد تكون شخصية الوإلى أخيل هى التجسيم الكامل لهذه الفكرة ، ولكننا لا نرى أخيل يخوض صراعا ذا بال

مع أبا نوفر ، فهذا الخيط هو أحد الخيوط المهملة الكثيرة فى المسرحية ، حيث نرى عنصر الفكر يخرج من إطار وحدة الحدث ، والمشروعات يشار إليها من بعيد ثم تترك دون تعليل . ومن أوضح الأمثلة على ذلك أيضا ما نشهده فى الفصل الأول من نقاش طويل بين الوالى أخيل وأعوانه ، حيث نرى خططا ترسم فى حضور الأمير قسطنطين لإشعال الثورة فى أرجاء مختلفة من الإمبراطورية الرومانية ، ونسمع عن أسطول مناصر للثوار ينتظر وصوله إلى الإسكندرية . (ويبدو أن هذا الأسطول لم يصل قط إذ لم نسمع له ذكرا بعد ذلك) هذا كله بينما يكون البطل - أ - أبا نوفر واقفا فى جانب من المسرح لا عمل له ، وقد نسيه المؤلف كما يبدو .

ولعل فى هذه الإشارة العارضة إلى تحريك الشخصيات على المسرح - ويمكن أن توجه إلى الكاتب ملاحظات كثيرة من هذا النوع - دليلا على ما سبق أن أوضحته من صعوبة الصنعة المسرحية ، وحاجة الكاتب المسرحى إلى احتيال خاص لتجنب مثل هذه المزالق . على أنه مهما يوجه إلى هذه المسرحية من نقد ، فهناك حقيقة لا شك فيها : وهى أن قوة الكاتب ، من حيث البصيرة النفسية ، وشاعرية الأسلوب ، والصنعة المسرحية جميعا ، تزداد ولا تنقص كلما تقدم فى مسرحيته فصلا . هذا عكس ما نلاحظ فى معظم مسرحياتنا . وهو وحده دليل على أن المسرح قد كسب كاتبا كبيرا .

(١٩٦٢)

السلطان الحائر

منعنى المرض من مشاهدة "السلطان الحائر" على المسرح ، ولكننى قضيت مع النص المكتوب يوما حافلا . ووجدتنى أمد يدى إلى "الملك أوديب" فأقرأ المقدمة بعناية شديدة ، وأقرر لنفسى أنها من أهم النصوص النقدية فى أدبنا الحديث . ثم أعود إلى الخالد "أرسطوفانيس" فأقلب صفحاته وأستقر أخيرا عند "السلام" فأقرؤها كاملة . وأتأمل من جديد تلك المشابهات الرائعة بين فن توفيق الحكيم المسرحى وبين الأدب اليونانى ، وأحاول الربط بين تجاربه فى المسرح الذهنى وتجاربه فى مسرح المجتمع ، وما قاله هو عن هذه التجارب وما قاله النقاد عنها .

"فالسلطان الحائر" عمل من أهم أعمال توفيق الحكيم وأكثرها ارتباطا بأصوله الفنية ، وإذا كانت قد لقيت من الجمهور المشاهد استجابة أكبر مما لقيته أعماله المسرحية السابقة ، فهذا دليل على أن الأصول الفنية لمسرح الحكيم قد بدأت تضرب بجذورها فى جمهور المسرح عندنا . وهذا – إن صح استنتاجى – حدث فنى .

إن "السلطان الحائر" ليست أقل "ذهنية" من "أهل الكهف" . وإذا لاحظنا أن "المسرح الذهنى" عند توفيق الحكيم لم يكن مجرد رغبة منه فى كتابة أدب مسرحى يقرأ ولا يمثل ، بل كان جهدا مقصودا وتجربة واعية لربط الأدب التمثيلى بتراث الثقافة العربية ، فإننا ندرك مقدار ما يعنيه نجاح هذه التجربة بالنسبة إلى فن الكاتب ، بل بالنسبة إلى أدبنا المسرحى كله . وتصبح "مرحلة القراءة" التى مر بها مسرح توفيق الحكيم الذهنى مجرد مقدمة لتحول هذا المسرح إلى مسرح حقيقى ، مسرح ممثل ، كما تصبح جهوده فى نواح أخرى – تبدو فى الظاهر بعيدة عن "المسرح الذهنى" ، كمسرح المجتمع أو ما يسميه بعض النقاد بالمسرح الهادف – هى فى الواقع تكملة لمحاولة "المسرح الذهنى" ، أو تكرار للتجربة نفسها مع تغيير الظروف .

وهنا لابد لى من الإشارة إلى قول توفيق الحكيم فى مقدمة (الملك أوديب) إن الأدب العربى الحديث ليس إلا استمرارا لحركة التجديد التى قام بها الجاحظ فى القرن الثالث الهجرى . ولعلى لا أبعد كثيرا عن مدلول هذه العبارة عند الحكيم حين أقول إن المسرح الذهنى استمرار للمحاولة التى عرفها الأدب العربى – شعره ونثره – منذ أواخر القرن الثانى إلى أواخر الرابع : محاولة استخدام المعانى الفلسفية استخداما أدبيا ، دون

أن يصبح الأدباء أو الشعراء فلاسفة . وإضافة توفيق الحكيم الضخمة هي أنه أعطى هذه المعاني الشكل التمثيلي الكامل كما عرفه اليونان .

وقد قصدت أن أقول إن محاولة أدبائنا وشعرائنا قديما ومحاولة توفيق الحكيم في العصر الحاضر كانت نحو "استخدام المعاني الفلسفية استخداما أدبيا دون أن يصبح الأدباء أو الشعراء فلاسفة" لأني أريد أن أبرىء توفيق الحكيم تماما من تهمة أنه فيلسوف - بالرغم من "التعادلية" - كما أبرىء المعرى أو المتنبي أو أبا تمام من هذه التهمة . فمن العسير أن تجد لتوفيق الحكيم فلسفة مترابطة في موضوع ما ، وإنما هي أفكار فلسفية يلعب بها لعبا فنيا ، لعبا لا يخلو من خطورة ، كما يمكن أن يلاحظ عن "أهل الكهف" نفسها ، فالعيب الأساسي في هذه المسرحية ذات البناء الفني الرائع هو إسرافها في اللعب بالمعاني الفلسفية .

وإذا كان توفيق الحكيم قد حاول أن ينشيء "تراجيديا ذهنية" في "أهل الكهف" فإن "السلطان الحائر" محاولة أكثر نجاحا لإنشاء "كوميديا ذهنية" .

لماذا ؟ ألأن تجارب الحكيم في مسرح المجتمع والمسرح الهادف قد هدته أخيرا إلى الصنعة الملائمة للمسرح الذهني ؟ ألأن حاسته الكوميدية أشد إرهافا من حاسته التراجيدية ، وإن بدا الأمر بالعكس للوهلة الأولى ؟ ألأن قالب الكوميديا أنسب بطبيعته "للمسرح الذهني" من التراجيديا ، التي تقوم العاطفة فيها بدور أكبر ؟ هذه كلها تفسيرات يمكن أن يسلم بها النقد ، ولعلها قد اجتمعت كلها في "السلطان الحائر" لتجعل منها عملا من أنجح أعمال توفيق الحكيم .

وفي اطار الكوميديا الذهنية يجب أن نناقش هذه المسرحية . فقد قرأت بعض ما كتب عنها من نقد ، ووقفت عند ملاحظتين : الأولى أن "السلطان الحائر" شخصية لا يمكن أن توجد . فما رأينا - ولن نرى - سلطانا يستسلم - دون إجبار - لحكم القانون ، كما فعل سلطان الحكيم . والملاحظة الثانية أن "الصراع" في المسرحية لا يمتد إلى أكثر من نهاية الفصل الأول ، والفصلان الباقيان مجرد "ذيول" لهذا الصراع . والواقع أن توفيق الحكيم ما كان يستطيع أن يحقق عمله الفني على النحو الذي أراده دون أن يتعرض لمثل هاتين الملاحظتين . فتوفيق الحكيم لم يزد على أن استلهم التاريخ قصة صراع بين سلطان المماليك وقاضي القضاة ، وقف فيه القاضي موقف الإصرار على أن السلطان "عبد" فلا يجوز بحكم الشرع أن يحكم رعيته الأحرار . وقد كان من الممكن لكاتب آخر أن يرى في هذه القصة نموذجا للصراع بين الشعب وبين الحاكم الطاغي ، فيقدم لنا صورة من تاريخنا ذات مضمون ثوري . ولكن توفيق الحكيم حول الحدث إلى فكرة توشك أن تكون مطلقة من حدود الزمان : فكرة "القوة والحق" ، وراح يبني مسرحيته على هذه الفكرة .

بل إن المؤلف – إذا أخذنا بالكلمات التي وضعها في صدر مسرحيته – لم يستلهم حادثة معينة بل ثار أمامه من أول الأمر سؤال مباشر ، أوحت به الأحوال العالمية التي تجعل أقطاب الدول يقفون اليوم وفي يمناهم القنبلة الذرية أو الهيدروجينية وفي يسراهم القانون ومواثيق هيئة الأمم . وقد بحث لهذا السؤال عن "إطار" من الحدث ، مجرد إطار . وواضح أننا إذا قبلنا منه مسلمات مسرحه الذهني فيجب ألا نقف أمامه منكرين أمر هذا السلطان الذي لا يشبه أحدا من سلاطين التاريخ . فنحن مع الكاتب نعيش في إطار "لنفرض" . لنفرض أن سلطانا قد اختار الخضوع لحكم القانون ، فما الذي يمكن أن يحدث ؟ تماما كما فعل في "أهل الكهف" ، وإن كنا هناك غير محتاجين إلى أن نفرض فرضا لنتصور الإنسان في صراع مع الزمن ، فقد وجد الكاتب أمامه قصة "أصحاب الكهف" جاهزة مهيأة لاستعماله .

وفي اطار "لنفرض" يخرج الصراع المسرحي عن معناه المألوف . فهنا لا نجد صراع "إرادة وإرادة" بل صراع فكرة لا يمكن أن نقول إن هناك شخصية معينة تعبر عنها تعبيرا كاملا مع فكرة مثلها . أو بعبارة أبسط : أننا لا نجد في هذا المسرح الذهني صراعا ، بل مفارقة . وهكذا لا يمكننا أن نقول إن "السلطان الحائر" مبنية على صراع بين القاضي والسلطان . فهذا الصراع في الواقع أمر عرضي ، وهو ينتهي تماما عندما يعلن السلطان في ختام الفصل الأول أنه قبل الخضوع لحكم القانون ، بل أكثر من ذلك ، أن السلطان يصبح ، في الفصل الثالث ، أكثر تمسكا بحكم القانون من القاضي نفسه . ولكن ما الذي يحدث في الفصلين الثاني والثالث ؟

كل ما يحدث هو في الواقع سلسلة من المفارقات ، منذ أن يجلس السلطان في الساحة أمام الخمار والإسكاف ليباع بالمزاد العلني إلى أن تبلغ المفارقات قمتها فيصبح السلطان عبدا مملوكا لامرأة سيئة السمعة . هذه المفارقات مادة رائعة للكوميديا . ولأنها مفارقات نظرية بحته.. – أشبه بالفروض الذهنية – فهي تقدم لنا كوميديا على أعظم درجة من السمو . ونشعر أن لعب الكاتب بالفكرة الأصلية – فكرة الحق والقوة – يمتد في "تنويعات" كثيرة ، إذا جاز لنا أن نستعمل الاصطلاح الموسيقي هنا . والفكرة في أصلها وتنويعاتها تطاوعه ولا تنفلت من بين يديه كما يحدث للمعاني الفلسفية في التراجيدية "أهل الكهف" . من هذه التنويعات : المفارقة بين ظاهر القانون وحقيقة القانون ، والمفارقة بين استسلام القوى وتطاول الضعيف ، والمفارقة بين الظاهر عموما والحقيقة عموما ، وهو ما تدل عليه قصة الغانية .

وأرجو ألا يتوهم القارىء أن ثمة "مفارقة" أخرى في وصفي لمعالجة الكاتب لفكرة الحق والقوة في هذه المسرحية بأنه "لعب" . فالفن لا يمكن أن يكون فنا إلا بهذا

اللعب ، الذى لايعنى مطلقا أن الفنان اللاعب غير جاد.

(١٩٦٢)

لعبة الحب

كيف يمكن أن يواجه الكاتب المسرحي العربي المتأثر بفن تشيكوف جمهور المسرح عندنا ؟ هذا هو السؤال الذى ظل يلح على بعد أن أمضيت ثلاث ساعات مع جمهور بدا عليه الاستمتاع ونحن نشهد مسرحية "لعبة الحب" التى كتبها الدكتور رشاد رشدى وتقدمها فرقة المسرح الحر .

وإعجاب الدكتور رشاد رشدى بفن تشيكوف أمر لا خفاء به ، فهو نفسه يردده فى كثير من الأحيان ، ولذلك أرجو أن يلغى القارىء من ذهنه تماما أن هذه الملاحظة هى بذاتها "نقد" يمكن أن يوجه إلى مسرحية الدكتور رشاد رشدى ، إذ يحسن بنا أن نتفق أولا على أن ثمة "مواضعات" أو تقاليد مسرحية ، وأن الكاتب المسرحي لا يستطيع أن يعبر إلا من خلال هذه المواضعات أو التقاليد .

وإذا كان فى مقدور النقد التعليمى أن يبسط الأمور ويحيل هذه المواضعات أو التقاليد إلى قوانين ثابتة صالحة لكل زمان ومكان ، قوانين عن العقدة أو "الأحدوثة" وأجزائها ، والشخصيات وبنائها ، فإن النقد الصحيح الذى ينشد الفهم المستنير ولا يحاول تبسيط الواقع المعقد إلى صورة كروكية منه ، هذا النقد يرى فى القوانين المدرسية للأعمال المسرحية صيغا مجردة لا يمكن أن يقوم عليها عمل مسرحي حقيقى ، لأن هذه الصيغ المجردة – ككل صيغ مجردة أخرى – لم توجد قط ولا يمكن أن توجد إلا داخل كيان حى تتشكل فيه الصيغة العامة بأشكال خاصة مختلفة فيما بينها ، وبقدر هذا التخصص وهذا الاختلاف تكون للوقائع والأعمال قيمتها وتأثيرها .

ليست هناك إذن فى الواقع "قوانين" عامة للعمل المسرحي ، وإنما هناك "مواضعات" للمسرح اليونانى ، ومواضعات لمسرح شكسبير ، ومواضعات لمسرح إبسن ، الخ . والكاتب المسرحي لا يخلق مواضعاته ابتداء ولكنه يقبل هذه المواضعات من غيره ، وقد يستطيع كتاب قليلون ، فى فترات معينة من التاريخ الأدبى ، أن يطبعوا المواضعات المسرحية بطابعهم فيظهر بذلك تمايز أصيل بين هذه المواضعات وبين المواضعات السابقة لها ، وهكذا فعل إبسن وتشيكوف فى العصر الحديث . ولكننا يجب ألا ننسى أن هذا الطابع الجديد ليس من عمل الكاتب الذى اشتهر به فحسب ، بل هو نتاج

لمحاولات كتاب كثيرين ، وهو في النهاية تعبير عن اتجاه مشترك يسمونه "روح العصر" .

وكل كاتب عربي يكتب للمسرح في أيامنا هذه ، هو بطل جدير بالتكريم ، فإذا كانت بطولته بطولة واعية تواجه العقبات عن علم بمدى خطرها فهو أجدر بالتكريم . ويمكننا أن نجمل هذه العقبات في جملة واحدة ، وهي أنه ليست لدينا – بعد – مواضعات للأدب المسرحي . وطبيعي أن يبحث كاتبنا عن هذه المواضعات عند من عرفوا الأدب المسرحي قبلنا ، وكلما كان أكثر إدراكا لحقيقة عمله كان أكثر شعورا بضرورة تحرره من هذه المواضعات ، التي يجب عليه أن يقتبسها . فكما أن هذه المواضعات لم تنشأ إنشاء على يد كاتب واحد ، ولا في أدب واحد ، فهي كذلك لا يمكن أن تبقى على صورتها عند كاتب جديد أو في أدب جديد .

ويضاعف هذه الصعوبات أن المسرح إذا كان بالنسبة إلى الكاتب مواضعات وتقاليد فهو بالنسبة إلى الجمهور مدرسة . أعني أن المسرح يفترض وجود جمهور مدرب على هذه المواضعات والتقاليد ليتلقى من الكاتب عمله ، لأن المسرحية لا تستطيع أن تنتظر جمهورها كما يمكن أن ينتظر الكتاب جمهوره . وإذا كانت هذه المواضعات غير موجودة في المسرحية كأدب يقرأ ، فهي بالأحرى غير موجودة في المسرحية كأدب يشاهد. والنتيجة أن جمهورنا المسرحي هو دائما خليط غير منسجم من أناس يرون المسرحية مسرفة الوضوح ، وأناس يرونها مسرفة الغموض .

ولنعد إلى " لعبة الحب" . إن رشاد رشدي يكتب داخل مواضعات المسرح التشيكوفي . أهو أحكم من توفيق الحكيم الذي يفضل مواضعات المسرح اليوناني القديم ، أو من لويس عوض الذي سار في مسرحيته "الراهب" على آثار شكسبير ؟ لا أدري .. وإن كان اقتباس مواضعات تشيكوف يبدو منطقيا أكثر، لأن هذه المواضعات لم يصنعها تشيكوف وحده بل صنعها – بوجه من الوجوه – جمهور العصر الحديث بحساسيته الخاصة ونظرته الخاصة إلى الأشياء ، وجمهورنا جمهور حديث مهما يكن تدريبه على المواضعات القديمة ناقصا . ولكن هل يمكن أن يحل المنطق وحده مشكلاتنا الفنية ؟ إننا يجب أن نضع ثقتنا الكبرى في التجربة ، والمحاولة والخطأ . ولندع بالتوفيق لكتابنا المسرحيين ، الذين يجربون في وقت واحد مفاهيم اليونان القدماء للمسرح ، ومفاهيم شكسبير وتشيكوف ، وربما غيرهم أيضا !

ومن المحقق أن الدكتور رشاد رشدي أستاذ في فهم مسرح تشيكوف ، كما أنه أستاذ في تمكنه من صنعة التأليف المسرحي حسب مواضعات هذا المسرح . وإذا كان قد استطاع بعد هذا كله أن يبقى جمهوره مستمتعا مدة ثلاث ساعات فيجب أن نعد تجربته نجاحا ، بل نجاحا كبيرا ، وإن كان من الواجب بعد ذلك أن ننظر في مدى تناسب

الجوانب الثلاثة التى تحدثنا عنها : المواضعات والكاتب والجمهور ، وهل ينتج عن هذا الثالوث أدب مسرحى له صفة "الجمال" ، تلك الصفة التى هى كل ما يستطيع هذا الأدب أن يخاطب به الأجيال القادمة .

إن مواضعات المسرح التشيكوفى تلغى الحد الفاصل بين المأساة والملهاة ، وتحيل الجانب المأسوى والجانب الملهوى فى الحياة كليهما إلى شعر هامس تسيطر عليه نبرة حزن عجيب يكاد يكون فى الوقت نفسه سعادة عجيبة ، لأنه حزن مصدره الشك فى قيمة كل شيء حتى فى قيمة نفسه . وأكثر شخصيات الحياة دموية تراها على مسرح تشيكوف وكأنما أصيبت بفقر الدم الشديد ، لأن تشيكوف لا يعرض فى مسرحه هذه الشخصيات نفسها بل تصوره للحياة من خلالها ، وهى حياة أصيبت بفقر الدم ، فهى تتحرك بفتور وتضحك بفتور وتحزن بفتور ، وإن بدا أنها تبلغ الغاية فى النشاط والاستمتاع والجد . لهذا تخلى العقدة المحبوكة مكانها " لفكرة" كالفكرة الموسيقية تعالج فى عدد من "التنويعات" ، وتخلى الدوافع القوية مكانها للهموم الحائرة التى تشبه حركات حذرة فى الظلام . وهذه المواضعات هى التى استجاب لها جمهور حديث مفرط الحساسية ، لا يجد نفسه كفئا للإحساسات الكبيرة أو العواطف الكبيرة ، كما أنه لايجد فى حياته فرصة للعمل الكبير . جمهور مهيأ لآلاف الانطباعات ولكن فاعليته أصبحت محدودة . وجمال فن تشيكوف يكمن فى تصويره لهذا الموقف الإنسانى مرتبطا بجوهر الإنسان الذى لا يتغير .

هل لدينا جمهور له نفس هذه الحساسية ؟ قد يكون ذلك . ولكن من الواضح أن هذا الجمهور إن كان موجودا فهو لا يزال فى حيز الإمكان أكثر مما هو فى حيز الفعل . والجمهور الفعلى هو جمهور يحب أن يضحك كثيرا ، فإذا أمكن أن يضحك ويبكى بتذكرة واحدة ، فإن رضاه يكون أعظم . ولم يستطع رشاد رشدى ، رغم أستاذيته فى فن المسرح التشيكوفى ، أن ينسى هذا الجمهور ، ففى مسرحية "لعبة الحب" ، كما فى مسرحيات تشيكوف ، فكرة كالأفكار الموسيقية ، تعالج فى تنويعات شتى . هذه الفكرة هى فكرة "الإنسان بين الحب والغريزة الجنسية" . ولها أربعة تنويعات : زوجان شابان من الطبقة التى تسمى "الطبقة المتوسطة العليا" ، تزوجا عن حب ، ولكن الزوج ، كما يعترف مرة ، لم يستطع أن يخلص لزوجته ، فى أى وقت ، أكثر من أسبوعين متصلين ، ولخيرا يكون علاقة منتظمة مع سيدة لعوب ، قريبة لزوجته . ثم أخت هذا الزوج ، وهى تلميذة فى آخر مراحل الدراسة الثانوية ، تحب شابا على وشك التخرج فى كلية الطب ، ثم يكتشف شقيقها "عصام" هذه العلاقة ، فيثور ، ويسجنها فى البيت ، فتقع تحت تأثير كاتب محام مستشيخ ، أسكنه شقيقها فى حجرة بالحديقة ، رأفة به . ثم "الدكتور زكى" عم عصام ، طبيب عائد من السعودية ، يؤمن بأن الحب مسألة بيولوجية صرف ، ويحاول أن

يكون علاقة بالفتاة "نجف" شقيقة كاتب المحامى . وأخيرا الخادمة "عيشة" وزميلتها البلهاء "نفيسة" ، وكلتاهما مفتونتان بالطبال "حريش" . ينسج الكاتب هذه الخيوط الأربعة ويطورها على مدى فصول المسرحية الثلاثة ، فى تتابع يصل إلى أعلى درجات الاتقان ، وينتهى بانحدار هؤلاء جميعا إلى مستوى الغريزة الصرف فيما عدا "نبيلة" زوجة عصام ، التى تغادر البيت حين تتبين مدى انحلال زوجها .

فى كثير من مواقف المسرحية ، إن لم يكن فى معظمها ، ينجح الكاتب فى معالجة هذه الفكرة فى إطار المواضعات التشيكوفية ، أى معالجة لا يستبين فيها الخط بين المأساة والملهاة . وبذلك يعطى هذه الفكرة أحسن إمكانيات نموها ، لأن مأزق "الحب والغريزة" ليس أدعى إلى الإضحاك والسخرية منه إلى الفجيعة والحزن . ولكنه فى مواقف أخرى (أخشى ألا تكون قليلة) يدفع الفكرة التشيكوفية الرهيفة إلى الموقفين المتطرفين : موقف الملهاة الصاخبة أو موقف المأساة الصارخة . وبذلك نبتعد عن الوحدة الشعورية التشيكوفية ، وحدة "الحزن الشكاك السعيد" ، إلى مواقف وجدانية متناقضة ، غير منسجمة وغير ناضجة .

هل خاف الكاتب ، ومخرجه وممثلوه أيضا (الذين لم أتحدث عن جهدهم الجدير بالإعجاب حقا ، لأنى أكثر اهتماما بالمشكلة الرئيسية فى نظرى ، وهى مشكلة النص المسرحى) أن يواجهوا جمهورا تربى ، كما تربيت أنا نفسى ، على مسرحيات كانت تسمى نفسها "كوميدى دراماتيك" ، فحولوا البسمات الواعية الحزينة إلى ضحكات صاخبة يعقبها فزع واشمئزاز ؟ إن كان الأمر كذلك فما أشد إشفاقى وحزنى ..

حزن أرى فيه الكاتب ومخرجه وممثليه هم الشخصيات التشيكوفية حقا ، وراء مسرحية لم تستطع أن تكون تشيكوفية إلى النهاية .

(١٩٦٢)

٤

تجارب في الشعر

نكراسوف
وقصيدته أطفال الفلاحين

فى العقد الثانى من القرن التاسع عشر عسكرت فى بولندا – وهى إذ ذاك مستعمرة روسية – فرقة من جيش القيصر ، كانت تضم بين ضباطها نبيلا عاثر الحظ يدعى ألكسى نكراسوف ، انحدر من أسرة عرفت زمنا ما بثرائها العريض ، ولكنها فقدت جل ممتلكاتها ، وكاد يقضى على البقية الباقية تبذير ألكسى ومجونه وتهالكه على الشهوات . التقى ألكسى بكاعب بولندية فى السابعة عشرة ، ابنة ثرى من الأرستقراطية البولندية التى كانت تعد الروس ، على الرغم من تفوقهم السياسى والعسكرى ، أمة من البرابرة ، ولكن الكاعب البولندية الغريرة كانت على غير رأى أهلها فى الروس ، والضباط منهم بوجه خاص ، و "ألكسى" بوجه أخص . فكانت خصومة بينها وبين والديها اللذين حاولا أن يصدا تيار حبها للنبيل الروسى الأفاق ، على غير جدوى ، إذ انتهت القصة بفرار البولندية الحسناء مع حبيبها ، وارتباطها معه برباط الزواج .

تركت الفتاة حياتها المرفهة الناعمة لتشاطر زوجها عيشة المعسكرات ، على أن ذلك لم يكن شر ما هنالك ، إذ سرعان ما تكشف لها زوجها عن جلف جاهل عربيد ، يقابل تضحياتها بالاستهتار ، ووفاءها بالجحود ، وحبها بالخيانة .

وفى أثناء رحلاتهما ولد شاعرنا نيكولاس نكراسوف سنة ١٨٢١ . وبعد ثلاثة أعوام ترك أبوه الجندية واستقر بضيعته بمقاطعة ياروسلاف على ضفاف نهر الفولجا العظيم ، وعلى مقربة من طريق فلاديمرسكى الشهير فى التاريخ الروسى بأنه الطريق الذى كان يساق فيه المسجونون إلى مناجم سيبريا ، ترهقهم الأغلال . وكانت تسمع فى حديقة المنزل العتيق أغانى الملاحين اللاهثة وهم يجذبون المراكب الثقيلة بالحبال ، وأصوات السلاسل وهى تصطفق بين أيدى المساجين .

كانت تلك الصور ، وصورة الأم الحزينة الباكية بين صفوف أشجار الزيزفون ، هى أول ما وعته ذاكرة نكراسوف . وأصبح أبوه رئيسا لبوليس الإقليم ، فكان نيكولاس يصاحبه وهو يتنقل بعربته بين القرى ليقوم بشئون عمله ، وأتيح لعقله الصغير النهم زاد عظيم من الملاحظة القيمة المباشرة : رأى الطبيعة فى مجاليها المتعددة وألوانها المتبدلة بين وديان وغابات ومروج وأنهار ، وبين صباح ومساء وربيع وشتاء ، ورأى الفلاحين التعساء فى مظاهر بؤسهم وذلتهم ، ينهرهم أبوه فيرتجفون ، ويضربهم

أرينالارن ، بينما كانت عيناه تتفتحان سريعا على عهر هذا الأب وإفراطه في الشراب وسخفه بالقمار . ولعله لولا تلك الأم المثالية الحزينة لسلك نيكولاس مسلك أبيه .

ولما بلغ الصبي سن الحادية عشرة ساقه أبوه إلى مدرسة حكومية في أقرب مدينة إلى ضيعته ، وهناك قضى ست سنوات ينتقل من فرقة إلى فرقة ، في عناء غير قليل ، وأغلب همه منصرف إلى قرض الشعر في هجاء أساتذته ، حتى وقعت كراسة شعره في يد الناظر ، فطرده طردا باتا لا رجعة فيه .

وقرر الأب بينه وبين نفسه أن ذلك الفتى لا يرجى منه خير . فأرسله إلى سنت بطرسبرج ليلحقه بالجيش . ولكن الفتى لم يكد يصل إلى العاصمة حتى التقى برفيق من رفاق صباه أتم دراسته والتحق بالجامعة . فأخذ يصور له الحياة الجامعية بألوان زاهية ، خلبت لب نكراسوف الشاب ، وجعلته يكتب إلى أبيه مستأذنا في التقدم إلى الجامعة ، لينال من القسم الإعدادي فيها شهادة تعوض طرده من مدرسته ، وتؤهله للدراسة العالية . فكتب إليه أبوه هذا الجواب الصارم الوجيز :

"إذا أبيت إلا خلافي فلن تنال مني مليما واحدا" .

على أن الفتى كان قد وطن نفسه على مواجهة هذه الحال ، فأنفذ عزمه ، ومضى يستقبل الحياة وحيدا ، وكتب بعد ذلك يقول :

"قضيت ثلاث سنوات أعاني الجوع طول اليوم ، كل يوم .. فلم يقتصر الأمر على رداءة الطعام وقلته بل كنت في بعض الأيام لا آكل شيئا ما . وكنت أحيانا أذهب إلى مطعم في حي مورسكايا يسمح فيه بقراءة الصحف لغير الطاعمين ، فكنت أمسك الصحيفة أمامي وأتشمم خلفها قطعة من الخبز .."

وكان نكراسوف على فقره يعرف شبانا من أعظم الأسر البطرجية ثراء ، التقى بهم في الجامعة ، والطلبة آنذاك يؤلف بينهم رباط من الزمالة أقوى من اختلاف الثروات وتباين طرق العيش . وكان إلى ذلك يتكسب من الكتابة في الصحف ومن التأليف في كل باب يعرض له : ألف روايات وأقاصيص ومقالات ومسرحيات ، وكتبا لتعليم القراءة وقصصا للأطفال ، وأتيح له بهذه التجارب الواسعة أن يطلع على كثير من تناقضات الحياة ، وأن يخبرها خبرة الرجل المجرب بعد أن لاحظها ملاحظة الطفل الغرير ، ثم لم تلبث قصيدتاه "في الطريق" و "وطني" أن حظيتا بإعجاب بيلنسكي ، كبير نقاد زمانه ، ففتح له باب الشهرة ، وأمده بذلك الشيء الذي يعوز كل كاتب ناشيء ، وهو الثقة بما يكتب ، ووصله بحلقة الأدباء الكبار في عصره ، حلقة تولستوى ، ودستويفسكي ، وترجنيف .

وسرعان ما تفتحت عبقرية نكراسوف عن شاعر يسامي كبير شعراء الروس الأولين ، بوشكين . ولتظهر موهبة أخرى في عمل آخر خطير ، وهو النشر . وللنشر في

ذلك الزمان – بل فى كل زمان – ليس بالأمر اليسير ، فدستويفسكى قد حاول مرة أن ينشىء مجلة فأفلس ، ومجلة "سفورمنك" (المعاصر) التى أنشأها بوشكين كانت تحتضر فى أيدى ناشريها اللاحقين ، فاشتراها نكراسوف ، وجعلها حلبة لكبار الأدباء والنقاد ، أمثال ترجنيف ، وهرزن ، وبيلنسكى ، ودستويفسكى . وكان نكراسوف بارعا فى اختيار الموضوع المناسب للكاتب المناسب ، بارعا فى التخلص من قيود الرقابة التى كانت تدس أصابعها فى كل شىء ، حتى الشعر والقصص ، وأصبح نكراسوف بإنتاجه فى الشعر وجهاده فى النشر ، عميد المثقفين فى زمانه ، وعلم الحرية للمفكرين الأحرار . ولما مات سنة ١٨٧٧ كان جنازة مظاهرة شعبية لم يحظ بمثلها إلا قليل من الأدباء الروس .

فى النصف الأول من القرن التاسع عشر كان الشعب الروسى يعانى أفدح ألوان الظلم والاستعباد ، فلم يكن النبيل الروسى يملك الأرض فحسب ولكنه كان يملك من عليها من الفلاحين أيضا ، ولم يكن يسيطر على الحكومة والقضاء والجيش وحدها ولكنه كان يسيطر على مصاير فلاحيه بأدق ما فى كلمة السيطرة من معنى . كان يجلدهم ويضربهم ، ويفرض الإتاوات على من أراد ، ويرسل من أراد إلى الجندية ، ويتمتع بكل ما للسيد الإقطاعى من حقوق التملك على تلك "النفوس" كما كان رقيق الأرض يسمون فى روسيا القيصرية .

كانت روسيا هى الدولة الأوربية الوحيدة التى احتفظت بذلك النظام البغيض ، نظام رق الأرض ، وكان ذلك النظام يقعد بالحياة الاقتصادية والاجتماعية والفكرية كلها ، ويبقيها فى ظلام القرون الوسطى ، فلا عجب إذا وجه إليه أنصار التقدم أعنف الحملات ؛ ولا عجب إذا حاولت عصبة من ضباط الجيش الأحرار أن يقلبوا النظام كله ، وهم أولئك الذين عرفوا باسم "الديسمبريين" نسبة إلى اليوم الذى أعلنوا فيه عصيانهم ، يوم ١٤ ديسمبر سنة ١٨٢٥ .

لقد فشلت ثورة ديسمبر ، واشتدت قبضة الطغيان ، فظهر فى الأدب تياران: تيار تبرأ من كل تفكير سياسى أو اجتماعى ، واتخذ ذلك الشعار المضلل ، شعار "الفن للفن" ، وكان يمثل ذلك التيار ، فى الشعر : مايكوف ، وفت ، وبولونسكى ، وقد تخصص شعراء هذه المدرسة فى اللعب بموسيقى الألفاظ ، والتفنن فى تصوير "مشاهد الطبيعة" ، والهروب من الواقع إلى نسج القصص حول المؤامرات "التاريخية" أو حول "جمال بلاد الاغريق".

وتيار آخر جعل الواقع موضوعه ، و "الفن للحياة" شعاره ، وكرامة الإنسان رسالته . كان من هذا الفريق ترجنيف الذى صور فظائع نظام الرق فى كتابه القصصى "مشاهد من حياة صياد" وهو كتاب خالد فى تاريخ الأدب الروسى بفنه الإنسانى العميق ، خالد فى تاريخ الشعب الروسى لأنه كان مدفعا من المدافع التى زلزلت نظام رق الأرض

وأجبرت الحكومة القيصرية على إلغائه سنة ١٨٦١ . وكان من هذا الفريق ناقدان ومفكران امتزج انتاجهما الفكرى بكفاحهما العملى ، واتحدت سيرتهما فى الأدب بسيرتهما فى السياسة ، وهما هرزن وبلنسكى . ثم كان ممثل هذا التيار فى الشعر هو نكراسوف .

صور نكراسوف فى قصيدته "النساء الروسيات" وفاء زوجتين لمجاهدين من الديسمبريين ، تبعتا زوجيهما إلى الجحيم السيبيرى سخيتين بهذه التضحية ، وكانت هذه القصيدة أشبه بدفاع مستتر عن قضية الديسمبريين . على أن أكثر قصائد نكراسوف نظمها مصورا حياة الفلاحين الروس - الموجيك - بكل ما فيها من قسوة وقوة .. وجمال . ونكراسوف شاعر واقعى يصور الحياة فى صدق ، وينفعل بها فى حرارة ، وينقل إليك انفعاله خلال كثير من التفاصيل الدقيقة الحية ، التى يعدها الشعراء الكلاسيكيون شيئا تافها لاينبغى للشعر أن يهبط إليه !

فعل ذلك فى كثير من القصائد الصغيرة والمتوسطة الطول ، ومنها "فلاس" و "فى الطريق" و "أطفال الفلاحين" و "الصقيع ذو الأنف الأحمر" ، كما فعله فى ملحمته الرائعة الخالدة : "من السعيد فى روسيا ؟" وهى من أواخر ما نظم ، وفيها يصور تفكك النظام الاجتماعى تصويرا يجمع بين الواقعية الحية ، والعاطفة العميقة ، والفكاهة المرة . ومن أمتع فصولها ذلك الفصل الذى يصور فيه اليوميشتشك - النبيل الروسى - وهو يندب عيشه التعس بعد إلغاء نظام الرقيق !

وسأنقل إليك الآن معانى قصيدة "أطفال الفلاحين" ، وقد ترجمت بعضه نظما ، لأرى ماذا يكون تأثير المعانى الواقعية بتفصيلاتها الدقيقة فى إطار الشعر العربى التقليدى ، وكنت أود لو أتيح لى فضل من فراغ أو موهبة فنقلت القصيدة كلها منظومة .

***

أطفال الفلاحين

عدت إلى الريف ! فما أحلى الحياة ! أقضيها بين الصيد وبين نظم الشعر في الهدوء العميق .

كنت بالأمس أنفض المروج باحثا عن كنز ثمين ، فأويت إلى عريشة للبقر، وأخذني النعاس . واستيقظت فإذا أشعة الشمس الممراح تطل من ثقب في الحائط ، متدفقة كالذهب المذاب . وإذا حمامة تهدل ، وصقور صغيرة تطير فوق السقف ، ويزجر بعضها بعضا في وقت واحد . ثم إذا بطائر آخر يبعث صيحة غريبة . وحسبت من ظله أنه غراب . ولكن صه ! إنني أسمع همسا ! ورأيت من الشق صفا من العيون اللامعة تحدق في !

أجل ، عيون رمادية وسوداء وزرقاء ، تشع بتفكير عميق ، قد اختلط بعضها ببعض كأنها الزهور في حقل . عيون تفيض سرورا وشجاعة ومحبة ، ووعدا بريئا بالصداقة والمودة .

إنني أحب عيون الأطفال . أحب معانيها فهي تحمل إلى قلبي رسالة واضحة أمينة . ولكيلا أفسد هذا الشعور رقدت لا أتحرك . فتجدد الهمس :

صوت : إنها لحية !

صوت ثان : إنه سيد !

صوت ثالث : صه أيها الأحمق !

الصوت الثاني : ليس للسادة لحى ! أنا أعرف ! إنما لهم شوارب !

الصوت الأول : ألا ترون ساقيه ؟ .. نحيفتين .. طويلتين ؟

صوت رابع : على قبعته ساعة !

صوت خامس : ساعة جميلة ! ساعة ذهبية !

صوت سادس : هي لا شك غالية .

صوت سابع : وأرى فيها سلسلة .

صوت ثامن : تبرق مثل الشمس .

صوت تاسع : وهل ترون الكلب ؟ ياله من وحش ! ما أغربه ! الماء يقطر من فمه ! ألا ترونه يجري ؟

الصوت السادس : وبندقية ! لها ماسورتان ! ما أجمل النقش الذي فيها .. هناك .. قرب الزناد !

الصوت الثالث : إنه ينظر !

الصوت الرابع : اسكترا ! انتظر يا جريشا ! سنبقى هنا دقيقة .

الصوت الثالث : سيضربنا ..

ويهرب الواغلون الصغار ، كما ينفض الطير عن التبن حين يرى رجلا قادما .. ثم يعودون ثانية فأتناوم . ويلتصق صف العيون اللامعة بشق الحائط ، ويجرى البحث والنقاش في أشيائي العجيبة ، ثم تصدر هذه الأحكام :

"وما فائدة البندقية ؟ إنه كسلان !"

"خير له أن ينام على الفرن !"

"إنه يركب مع جفريل جنبا لجنب . كيف يكون سيدا ؟"

"صه ! قد يسمع !"

***

يا للصعاليك الصغار – أطفال الفلاحين !

من يعرفهم حقا فسوف يحبهم .

حتى لو احتقرتهم أيها القارئ العزيز ، لأنك تراهم كائنات وضيعة منحطة ، فإن أجادلك في ذلك ، ولكنني أعترف لك في صراحة بأنني أغبطهم على حياتهم ، فهم يملكون ثروة ضخمة من الشعر .. ليت الله يمن على أطفالك المنعمين بمثلها ! وهم جنس مجدود ، يجهل في طفولته العلم والدعة . ويارب مساء طويل من أمسيات الصيف قضيناه نبحث عن الكمأة ، ننقب في جذوع الشجر ، ونفتش بين أكوام الأوراق الذابلة ..

وحرصنا على أن نتذكر الأماكن الطيبة ، حيث نجد الكمأة وافرة ، وفي الصباح لم اهتد إلى أثر منها . وصاح سافوسا :

انظر هنا ! هذا خاتم على الأرض !

فأسرعت ألتقطه ، مستغبيا لهذا الإغراء الدنيء .. وإذا به ثعبان !

عرفت ذلك حين عض إصبعي . وضحك سافوسا ، واستبد به السرور .. وإننا قتلنا ثعابين كثيرة لننتقم ، وعلقناها على السور لنظهر شجاعتنا .

إن كثيرا من الناس يمرون كل يوم بهذا الطريق قاصدين إلى المدن : عسكري ، وحائك ، وخياط ، وتاجر يريد أن يصلي في مقام ، وأفاق من فولوجدا ، وبحار .. كلهم يمرون في صف لا ينتهي .

وهم يقطعون رحلتهم عندنا تحت أشجار الدردار الهرمة ، ومن كان منهم تعبا يستريح فترة ، فيجتمع حوله الأطفال وقد تركوا ألعابهم ، ليستمعوا إلى قصص عجيب .

فتخيل كييف ، والترك ، والوحوش الغريبة !

واسمع لأحدهم ، وقد جلس يشرب ! إنه يذهب بك من فولوتشك إلى قازان ، إلى الشوكون والشيريميز ، ويقلد أفعال هذه القبائل ، وبعد أن يطرفك بحكاية ، يهدى إليك نصيحة :

" والآن وداعا أيها الأطفال !

اتقوا الله ذا الجلال .

لا تكونوا مثل جفريلو ، الذى هزأ بالعلى القدير .

كان يعيش فى جهاتنا ، وكان أكثر من غيره مالا .

ولكنه مرة ذكر الله بكلام خبيث .

فأصبح جفريلو فقيرا .. ساء عيشه بإخوتى .

فلا نحله يجود بالعسل ، ولا أرضه تخرج النبات .

لم ينم عنده إلا نبات واحد :

الشعر الغزير الطويل ، يخرج من أنفه ،

جزاء على ذنبه ! .. "

***

وهذا عامل يفك حزمته ، ويرص أدواته فى صفوف .

إنه يستعبد الأطفال : "انظروا أيها الصعاليك !"

ويعلمهم كيف ينشرون ، وكيف يبردون ، وكيف يمسحون ، ثم تدفئه الشمس فيغيب فى سبات عميق .

وهؤلاء يحاولون من جديد .

سيحطمون أسنان المنشار .

ولن تصلحه فى نهار ! وهم يكسرون الإزميل ..

ثم يهربون فى فزع !

***

وكم من يوم ينقضى فى لهو وعبث تحت أشجار الدردار .

ولكل عابرقصة يرويها ..

وكنا نبحث عن الكمأة هذا الصباح ، والحر يزهق الأرواح .

وخرجنا من الغابة . فإذا بشريط أزرق يسيل بين المروج . إنه النهر ! وننغمس كلنا ونغوص .

وتلمع على صدره رؤوس صغيرة شقراء ، كأنها على الشاطىء الرطب كمأة حريرية بيضاء ، والأصوات والضحكات ترن فى الماء .

.. والرفس واللعب فى الظهيرة !

" والآن هيا أيها الأطفال ، فالساعات قصار .
آن أن تئوبوا ، وتصيبوا شيئا من طعام . "
فيقفزون وكل يحمل سلة ملأى بالكمأة ، وما أعجب ما يصادفون !
لقد روعوا أرنبا .
وأمسكوا قنفذا .
وانحرفوا عن الطريق ، فرأوا ذئبا .
ولشد ما فزعوا !
وأعطوا القنفذ حشرات لذيذة ، بل أعطاه كورني لبنا ، ولكنه ليس بالشكور .
فليتركوه !

***

هذا صبي يجمع الديدان ، وأمه عن كثب تضرب الغسيل على الألواح .
وطفل دارج يحنى بأخته . إنها تبلغ العامين .
وثالث يحمل في يده دلوا من الكفاس ، وقد رفع قميصه إلى الذقن .
وآخر ينحني ليرسم أشكالا غريبة في الرمل .
وهذه بنت صغيرة تجلس في حفرة من ماء الأمطار .
وأخرى تزين رأسها في انهماك .. تصنع لخصلها إكليلا جميلا من أزهار الحقول ، بنفسجية وصفراء وحمراء .
وبعض الأطفال يلعب ، وبعضهم ينعس في الضحى ..

***

وطفلة صغيرة كالسوسة ،
ممسكة في يدها بسلة ،
تريد أن تنط فوق مهر ،
فأمسكته وسمت للظهر .
فإنها ربيبة السياج ،
وشمسه وضوئه الوهاج ،
لفت صغيرة بثوب الحقل ..
كيف تخاف من صغار الخيل !

***

ما زالت الكمأة في الحقول
بطعمها وريقها المعسول
فانظر مليا لشفاه الولد ،

وجلدها المبقع المسود !
من بندق وكرز وتوت ،
أنعم بها من لذة وقوت !
واسمع لتصياح الصغار والدد ،
وللصدى وصوته المردد !
ترن فى الغابة طول اليوم ،
من الصباح لأوان النوم .
قد فزعت منها قطاة الغابة ،
فأنذرت أفراخها .. الهرابة !
وجمعتهم حولها وطاروا ،
فصفقت لفعلها الصغار .
وقفز الأرنب يبغى مهربا ،
فضحك الأطفال منه طربا ،
وثم بين الشجر الصغير ،
صقر عجوز هم للمطير ،
ورف بالجناح ، والمسكين
يرقبه مصيره الحزين
فحملوه فى هوان الأسر ،
وهللوا فى موكب للنصر !

***

تعال إلـــى فانوشـــا   وأنصت واستمع قولى
لقد أصبحت ، فانوشا   كبيرا .. لست بالطفل
ستغدوا اليوم للحقل
وحتى الشـغل فانوشا   يـراه الآن كاللعبـــة
أبوه سمـــد الحقـــل   وألقى الحب فى التربة
لترضع أرضه الخبة
وهذى التربـة السمراء   أضحى لونـها أخضر
يقيس القمـــح فانوشـا   يـرى أيهمـا أكـــبر
ولمس السنبل الأصفر !
وهذا قمحـنا الناضج   يحش بيبسه المنجـــل
ويصبح كلـــه حزما   الـــى بيدرنا تحمـــل

وبعد دراسهـا تغسـل

وفى طاحونة البلـد يعود القمـح مطحونا
ويأكل منه فانوشا فهذا زرع أيـدينا ..
تراه اليوم مفتونـا !

جرى لأبيه فى الحقل فرص بقية الحـزم
وأركبه على العربـة وقال له امض واستلم !
فـآب كقيصر الأمم !

لقـد يحسده طفـل تربـى فى ذرا العـز
ألا فليسمع الطفـل فهذا بعض ما يجـزى
وبعض الجانب الكز :

صحيح أن فانوشـا نجا من وجـع الرأس
ومـن آداب مجتمع ودرس.بئس من درس !
وأثقـال على النفس !

ولكن ليس من شـىء يقيه عـاجل الكـبر
سيهرم بعـد أعوامـوتذهب لـذة العمـر
ويأتى الموت فى الأثر

صحيح أنـه يمضى الى الغابـة لا يملـع
ويركب صهوة الخيل وماء النهر لا يفـزع
وفـى أمـواجـه يرتع

ولكن جسم فـانوشا مغطـى بـالإصابـات
فآثـار البعوض بـه تراهـا كـالجراحـات
وهذا اللهو فـانوشا سيتركـه الى العمـل
صغيرا فـى سنيات

***

وذات يوم فى صميم الشتاء ، كنت خارجا من الغابـة . وكـان الصقيـع يمـلأ الجو ، والسكون سائدا . فرأيت فرسا عجوزا تجر زلاجة محملة بالأخشاب ، وتصعـد بها الأكمة فى عناء ، وبجانبها فـلاح يسير فـى يسر وهدوء ، وقد تدثر بجلد شـاة وأمسك بالعنان ، وكان قفازه كبيرا ، وحذاؤه ضخما ، أما هو .. فما كان أصغره !

قلت : طاب يومك يا صاحبى . من أين لك هذه الأسلاب ؟

قال : تنح عن الطريق . إنها من الغابة ، هل تشك فى ذلك ؟

أبى يقطع الأخشاب ، وعلى أن أحمل العربة ، وأقود الفرس .

(كنت أسمع ضربات الفأس من قريب) .

قلت : فهمت الآن . لعل أسرتكم كبيرة ؟

قال : إنها كبيرة كما نود . وليس فيها من الرجال إلا اثنان : أبي وأنا .

قلت : حسنا . ما سنك يا أخي ؟

قال : ست سنين ، أتممتها من قريب .

قلت : وما اسمك قبل أن نفترق ؟

قال : "فلاس". ثم خاطب الفرس : هيا يا أمي الصغيرة ! وصاح بصوت غليظ ، وفرقع السوط ، فانطلقا . وكانت الشمس تغمر كل شيء بأشعتها الوضاءة ، فبدا الصبي صغيرا ، حتى ليكاد المرء يكذب عينيه ، ويحسب المنظر كله شيئا من صنع الخيال . وكأنما وقع على لعبة عجيبة المثال .

كان الطفل حقيقة لا وهما ، وكذلك كانت الفرس البلقاء ، والزلاجة والأخشاب ، وشمس الشتاء اللامعة ببريقها البارد ، وكثبان الثلج التي تكاد تغطي نافذة الكوخ ، كان ذلك كله شيئا جد مألوف ، شيئا روسيا صميما : المنظر ، والوحشة البيضاء المثلوجة الحبيبة إلى القلوب الواعية ، التي تسخو بثمار الفكر الروسي ، الصميم ذلك الفكر الجريء المصفد في الأغلال ، الفكر الذي لن يموت أبدا ، الذي لن يقتل أبدا ، الذي يفيض غيظا وألما ، والذي جاد بكثير من الحب دون عناء !

افرحوا وامرحوا أيها الأطفال !

فالفرح والحرية حق للطفولة الحلوة !

سيعلمانكم أن تحبوا هذه الحقول التعيسة الشاسعة ، وسيجعلانها عزيزة على قلوبكم معزة الحياة .

أحبوا الخبز الذي صنعتموه بعرقكم ، واحفظوا التراث الذي كسبتموه بمولدكم ، وليعش خيال طفولتكم أبدا ، حتى يصحبكم إلى أمنا الحنون ، أمنا الأرض !

***

والآن فلنعد إلى قصتنا التي أشرفت على الانتهاء :

رأيت الأطفال يشجعون قليلا قليلا . فصحت بفنجال وكان ينعس في دعة :

" فنجالكا ، اللصوص ! أسرع وخبيء كل شيء ! "

وسرعان ما تنبهت حواس فنجال جميعها ، فأسرع يخبيء أشيائي كلها تحت القش . لقد كان فنجال أستاذا في "الحكمة الكلبية" كلها . وها هو ذا يعرض ألاعيبه . ويثبت الأطفال في أماكنهم لا يتحركون . إنهم يعجبون ، إنهم يضحكون ، وما عادوا يخشونني ! وهم أنفسهم يأمرون : "فنجالشكا ! تماوت !"

" دعني أرى يا كسياكا ! "

" لا تدفع .. أتسمعنى ؟ "
" منظر ، انظر ! إنه يموت ! "
" دعنى أقترب ! "

وأعدانى مرحهم وأنا راقد على التبن ، ثم تغير الجو فجأة ، وأظلمت العريشة كما يحدث على المسرح . لقد أوشكت العاصفة أن تهب ! وهذا هزيم الرعد يسمع فى وضوح ، وسيل المطر يدق على سقف العريشة . وأخذ الممثل الأول ينبح فى جنون ، فتفرق النظارة وهربوا كالأرانب . وانفتح الباب ، وظل يتأرجح ويصطفق ، آونة يخبط الحائط ، وآونة يرتمى إلى الخلف . وتطلعت إلى السماء .. لقد ظللت ملعبنا سحابة عاصفة سوداء منذرة . وكان الأطفال يهرعون إلى البيوت ، يخوضون بأرجلهم الحافية فى المطر ، أما أنا فبقيت مع فنجال فى مأوانا حتى سكت المطر فعدنا إلى الصيد .

(١٩٥٣)

ملحمة إيزيس وأوزيريس

أصدر الأستاذ عامر محمد بحيرى ديوانه الرابع "ثورة الشعر" مشتملا على طائفة كبيرة من إنتاجه الشعرى فى السنوات العشر الأخيرة ، وإن كان فى الديوان أيضا قصائد ترجع إلى عهد أقدم من ذلك . وعواطف الشاعر الذاتية والأحداث الوطنية والقومية ثم المناسبات الاجتماعية تتقاسم الصفحات المائتين والعشرين الأولى من الديوان على نسب تكاد تكون متساوية ، ثم تشغل الصفحات الخمسين الأخيرة "ملحمة إيزيس وأوزيريس" التى يقدمها الشاعر فى تواضع رقيق واصفا إياها بأنها محاولة لاقتحام فن جديد فى شعرنا العربى ، ومشاركة فى "ثورة الشعر الفنية".

وأمام هذه القصيدة الطويلة وما فيها من محاولة ، وما فى المحاولة من ثورة ، يحسن أن نقف قليلا .

لقد بنى الشاعر ملحمته على أسطورة إيزيس وأوزيريس عند المصريين القدماء . وكانت عبادة أوزيريس عندهم من أشيع العبادات كما ذكر المؤرخون ، وهو إله الحب والخصب ، ومعلم البشرية ، فهو الذى علم المصريين استخدام المحراث وفلاحة الأرض ، ثم هو إله عالم الموتى الذى تسير إليه الأرواح بعد فراغها من العالم الأرضى وإيزيس زوجته هى مثال الوفاء الزوجى ، وهى تعرف أيضا بسيدة الآلهة ، فيرتبط اسمها بكثير من الطقوس السحرية . وتصف الأساطير المصرية القديمة الصراع بين إيزيس وأوزيريس وبين أخيهما الشرير "ست" أو "طيفون" (وهذا هو الاسم الذى اختاره شاعرنا) إذ حقد طيفون على الزوجين الملكين الطيبين فدبر مكيدة استطاع بها أن يضع أوزيريس فى تابوت ويحكم إغلاقه عليه ثم يلقيه فى النيل . ويسير التابوت مع النيل شمالا حتى يصل إلى أرض بيلوس (أى إلى الشام) ويرسو هناك فتنمو عليه شجرة سنط رائعة الجمال ويصبح التابوت فى داخلها ، ويرى ملك بيلوس هذه الشجرة فيعجب بها ويأمر بأن يصنع منها عمود يتخذ عمادا لبهو قصره . وتمضى الأسطورة فتصف رحيل إيزيس وراء التابوت إلى بيلوس وكيف استطاعت بمهارتها فى السحر والحكمة أن تستهوى وصيفات القصر بالأدهان البديعة التى ضمخت بها شعورهن ، ثم أن تظفر بعطف الملك والملكة حين طببت طفلهما الصغير ، وكيف طلبت بعد ذلك العمود الذى فيه التابوت فلم يسع الملك أن يبخل عليها به ، وكيف حملت التابوت واستطاعت أن تعيد الحياة إلى جثمان

زوجها . ولكنهما لم يلبثا إلا قليلا حتى مكر بهما "طيفون" مرة أخرى ، واستطاع في هذه المرة أن يمزق جسد أوزيريس أربع عشرة قطعة فرقها في البلاد ، وكانت إيزيس قد ولدت منه ابنهما حوريس .

جمعت إيزيس أشلاء زوجها بعد لأي ، وقعدت تندبه هي وأختها الوفية نفتيس ، فرق لهما الإله الأكبر "رع" وأعاد الحياة مرة ثانية إلى أوزيريس ، وجعله ملكا على مملكة الموتى . وكبر حوريس ، وواصل الصراع ضد عمه الشرير "طيفون" .

لم يكن الأستاذ عامر بحيري هو أول من استهوته أسطورة إيزيس وأوزيريس من كتابنا المعاصرين ، فحتى من قبل أن يكتب توفيق الحكيم مسرحيته "إيزيس" بأكثر من عشرين سنة كانت هذه الأسطورة أشبه بنغم خفي يتغلغل في روايته "عودة الروح" التي صدرت بهذه الكلمات من كتاب الموتى :

" انهض يا أوزيريس

إنني ولدك حوريس

جئت أرد لك الحياة

(ويجيب أوزيريس) : إني حي .. إني حي .. " .

أما الأستاذ عامر بحيري فقد نظم أسطورة إيزيس وأوزيريس كما هي ، ولم يتجاوز خطوط الأسطورة القديمة التي أتينا على عرضها ، ومع أن المقارنة الجزئية بين الملحمة وبين أصولها القديمة هي التي يمكن أن تكشف عن مدى تصرف الشاعر في هذه الأصول فإن الذي يبدو من النظرة الأولى أنه لم يزد غير الصياغة والمعاني الجزئية ، وأنه قد ترك قطعا تعد من أروع القطع الإنسانية في الأسطورة القديمة ، كبكاء إيزيس ونفتيس على أشلاء أوزيريس . وبجانب ذلك يبدو أن الشاعر قد ابتكر في أول ملحمته شخصية بامليس السقاء الذي أوحي إليه بظهور أوزيريس ، أو على الأقل توسع في هذه الشخصية توسعا كبيرا ، كما يبدو أنه اعتمد على ابتكاره ، أكثر مما اعتمد على الأصول التاريخية ، في مشاهد قليلة منها هذا المشهد الذي أعده من أجود قطع الملحمة (مشهد وداع أوزيريس لزوجته وابنه) :

قطع الصمت أوزيريس ينادي	"أي حبيبي ، جاء يوم الوداع
ليتني قد بقيت في الأرض حتى	أغلب الشر في مجال الصراع
سوف يرعى (رع) جهادك ياحو	ريس فضلا ، فراعه أنت راع ..
سر إلى النصر ، والتحم بمعاد	يك وأقدم اقدام ندب شجاع ..
"قال حوريس والدموع بعينيـ	ـه : "تباركت من شريف مطاع ..
"ومشى أوزيريس صحبة إيزيـ	ـس وحيدين نحو بعض اليفاع
قال:"أي زوجتي ، لقد كنت نعم الـ	ـزوج فيما بذلته من مساع

لن يطول الفراق إيزيس عهـــدا　　فـــارقبى يـــوم لقيـة واجتمـــــاع !"
فبكت زوجـــة مليا وقـالـــت :　　"آه مـــن طـــول شقوتـــى والتيـاعـــى
إننى كلمـا نشدتك يومــــــــا　　كـــان عقبى العثور يـــوم الضيـاع !"

فالشيء الذى آخذه على محاولة الأستاذ عامر بحيرى هو أن هذه المحاولة لا تنقلنا إلى جو الملحمة ، كما أننا لا نستطيع ، فى نفس الوقت ، أن نقول إنها تصوير اسلامى أو معاصر للأسطورة القديمة . ولعل مطالبة شاعر معاصر بأن ينقلنا إلى جو الملحمة بمعناها القديم غير ممكن ، فالملاحم القديمة تمثل طورا معينا من أطوار حضارة الإنسان ، طورا يعترف بالخوارق على أنها جزء أساسى من فهمه للكون ، فهو يسلم بها كأنها شيء طبيعى ، ومن هنا تصور الخوارق فى الملاحم القديمة كالإلياذة والأوديسية تصويرا لا نخطيء اذا وصفناه بأنه واقعى بالمعنى الواسع لهذه الكلمة . وقوى الطبيعة تجسم فى الملاحم القديمة ولا ينظر إليها على أنها قوى فحسب ، أو مظاهر لارادة واحدة عليا ؛ أى أن التشبيه ، أو تصوير آلهة على نمط الإنسان ، فكرة أساسية فى الملاحم القديمة . وواضح أن هذه الفكرة لا تدخل فى تصور الشاعر الحديث للكون . ومن هنا لا نرى أن مجرد الغيرة على الشعر العربى والحرص على ألا يخلو من فن وجد فى أشعار الغربيين ، يمكن أن يخلقا ملحمة أو يوجدا ثورة فى شعرنا الحديث .

سفر الفقر والثورة

"سفر الفقر والثورة" هو أحدث دواوين الشاعر عبد الوهاب البياتى .. وقد شغل البياتى النقد زمنا قليل ، وبخاصة بعد ظهور ديوانه الثانى "أباريق مهشمة" ١٩٥٥ . ولعله الشاعر الوحيد – من بين شعراء الطليعة – الذى أفرده ناقد بكتاب كامل ، وأعنى تلك الدراسة الممتازة "عبد الوهاب البياتى والشعر العراقى الحديث" للدكتور إحسان عباس . ومع ذلك فقد يتردد المرء فى الحكم هل أحسن النقد البياتى بهذا الاهتمام كله أو أساء .

ولا أدعى أننى تتبعت كل ما كتب عن البياتى من نقد وقارنته بشعره منذ ١٩٥٧ حتى الآن ، ولكن كتاب "عبد الوهاب البياتى رائد الشعر الحديث" الذى طبع فى دمشق سنة ١٩٥٨ ، وضم مقالات لكتاب منهم المصرى والعراقى والسورى واللبنانى والسودانى – هذا الكتاب قد يكفى ، بأصواته المتنافرة ، ليعطينا فكرة عن التيه الذى وضع فيه الشاعر بين ألسنة كلها تثنى عليه وإن كان كل منها يريد أن يفهمه حسب هواه . ولا شك أن الشاعر الشاب قد طرب لهذا الاهتمام وهذا الثناء الذى أوشك أن يكون إجماعيا . ولا شك أيضا أنه حاول أن يرى نفسه بعيون مادحيه . وكانت النتيجة أنه كاد يفقد أصالته . ثم أصبح همه "أن يستعيد صوته الأول" ، وبهذه الكلمات وصف ديوانه الذى صدر فى العام الماضى "النار والكلمات" . ولكن كثيرا من أصدقاء الشاعر أحسوا أن "صوته الأول" قد أصبح فى هذا الديوان أكثر حدة ، لما ترسب فى نفسه من مرارة وسخط خلال سنوات الغربة المتصلة التى اضطر إليها تاركا وراءه زوجة وأطفالا وماضيا ومستقبلا ، وكل ما يمنحه الوطن للمرء من شعور بقيمته الذاتية . وهكذا كان الغضب أحيانا يكدس كلماته وصوره فى عصبية تذهب بكثير من جمال الشعر . إن الشاعر لا يكرر نفسه أبدا ، وإن كان من الجائز أن يقلد نفسه ، وهنا تخرج كل صورة مقلدة أضعف من أصلها. ومن حسن الحظ أن البياتى أراد أن يكرر نفسه ولم يرد أن يقلد نفسه ، أراد أن يعود شاعر الصورة لا شاعر الفكرة ، شاعر الصورة المفعمة بألوانها الخاصة وعبيرها الخاص . ولكن بياتى اليوم ليس هو بياتى عشر سنوات خلت ، لقد كان البياتى الأول شاعرا فحسب ، أما البياتى الجديد فهو شاعر وفارس وشهيد ، وآلام استشهاده اليومى المستمر تفرض نفسها على شعره ، ولعناته تنصب على معذبيه وخدامهم كالنار

المحرقة ، ومن هنا تتخلل صورة الشعرية نبرة خطابية ، ويصبح الصوت المستعاد مغايرا فى بعض نغماته للصوت القديم .

والجديد فى هذا الديوان الأخير "سفر الفقر والثورة" هو أن البياتى لا يستعيد صوته القديم فحسب ولكنه يعدل طريقة أدائه بحيث يظل هو تلك الشاعر المصور الذى تستحيل الكلمات فى يديه إلى خطوط وألوان ، وإن اتسعت طريقته الجديدة للتعبير عن "الشاعر الفارس الشهيد" . بل إن هذا الشاعر العاشق للكلمات ليبلغ من رهافة الإحساس بها فى هذا الديوان الجديد مالم يبلغه فى أى من دواوينه السابقة .

وطريقة البياتى الجديدة فى التعبير عن نفسه هى أن يعبر من خلال "قناع" .

ولعل قصيدته "موت المتنبى" فى ديوانه "النار والكلمات" هى أولى تجاربه فى هذه الطريقة . ولكنها قصيدة غلب عليها الأسلوب القصصى ، فلم يلبس البياتى قناع المتنبى ولكنه صور قصة حياته بطريقة درامية وتأثرية . وإذا كان البياتى لم يخلق فى هذه القصيدة شخصية "البياتى - المتنبى" فقد خلق فى ديوانه الجديد شخصية "البياتى - الحلاج" فى قصيدة "عذاب الحلاج" وشخصية "البياتى - المعرى" فى قصيدة " محنة أبى العلاء" . فالشكل فى كلتا القصيدتين هو الابتكار الملهم الذى تخلص به الشاعر من مشكلة الذاتية فى التعبير ، وتمكن فى الوقت نفسه من إطلاق العنان لكل قدراته التصويرية . فقصيدة "عذاب الحلاج" مثلا ، وهى أولى قصائد الديوان ، لا "تقص" شيئا من محنة الحلاج بالحبس ثم القتل ، بالطريقة التى عرفناها فى "موت المتنبى" ، بل إن "الحلاج" هو الاسم والقناع الذى يتحدث من خلاله الشاعر نفسه .. الحلاج لم يكن صوفيا فقط ، ولكنه كان أيضا معلما للفقراء . وهاتان الحقيقتان فحسب ، مجردتين من كل ارتباط قصصى ، هما اللتان يستخدمهما الشاعر ، مع عشرات الصور المتصلة بهما ، ليعبر عن محنته "هو" ، وعن اشتعال كيانه بالشوق إلى معانقة حقيقة كبرى. ولأن الذى يتكلم هو "البياتى - الحلاج" فإن العذاب يبدو جليلا أكثر مما يبدو مؤسيا ، فقد تجرد البياتى ، مؤقتا ، من ذاتيته وأصبح هو الحلاج الذى صلب منذ ألف سنة ، ومن هنا تجرد العذاب - عذاب البياتى أو عذاب الحلاج - من ألمه ، وبقيت عظمته . على أن البياتى - وقد تقمص شخصية الحلاج - يعود ثانية إلى البياتى ، فينظر إلى عذابه بشىء من الإشفاق لا يبلغ حد الجزع ، لأن الصوفى القديم ، الذى مر بالتجربة كلها حتى الموت ، لا يجزع من أى عذاب : -

"عشر ليال وأنا أكابد الأهوال
وأعتلى صهوة هذا الألم القتال
أوصال جسمى قطعوها
أحرقوها

نثروا رمادها فى الريح
دفاترى
تناهبوا أوراقها
وأخمدوا أشواقها
ومرغوا الحروف فى الأوحال
دمى بأسمالى
أنا هذا بلا أسمال
حر كهذى النار والريح ، أنا حر إلى الأبد
ياقطرات مطر الصيف ويا مدينة ما عاد منها أبدا أحد
موعدنا الحشر ، فلا تداعبى قيثارة الجسد
أوصال جسمى أصبحت سماد
فى غابة الرماد
ستكبر الغابة يامعانقى
وعاشقى
ستكبر الأشجار
سنلتقى بعد غد فى هيكل الأنوار
فالزيت فى المصباح لن يجف ، والموعد لن يفوت
والجرح لن يبرأ ، والبذرة لن تموت" .

أما عشق البياتى للكلمات فأنت تلاحظه أولا فى موسيقيتها التى تفرض نفسها وتكاد تسبق المعنى ، على نحو ما ترى فى الأغانى الشعبية . إن موسيقية البياتى فى تدفقها ومرونتها شىء فريد ورائع فى أدبنا العربى ، وهى أبعد شىء عن "النثرية" التى كثيرا ما يتهم بها الشعر الحر – وبحق . ولعلى لا أغلو إذا قلت إنك لا تجد فى تراثنا التقليدى نفسه إلا شعراء قليلين جدا – البحترى واحد منهم – يمكنك أن تقارن موسيقاهم بموسيقى البياتى .

ثم إن عشق البياتى للكلمات يتجلى فى جرأته الغريبة عليها ، تلك الجرأة التى تمنح صوره كل قوتها التعبيرية ونكهتها الخاصة ، وتبث فى شعره شيئا من روح الدعابة الذى لا يقدر عليه إلا كل شاعر متمكن راسخ القدم .

على أن صور البياتى ليست دائما بهذا الوضوح . والحق أن شعر البياتى يثير ، أكثر من أى شاعر معاصر آخر ، مشكلة "الفهم" فى الشعر . ففى البياتى عرق سيريالى يجعل الصور التى يتدفق بها متنافرة الأجزاء فى بعض الأحيان ، ويصعب الاهتداء إلى ما ترمز إليه ، وكأن الشاعر أخرجها من نثارة الشعور بلا ضابط . وعندى

أن الوضوح سمة من سمات الشعر العربى لن تبارحه ، وأن "الفهم" هو الشرط اللازم للتذوق ، وأن "التجريد" الحقيقى إن أمكن فى غير الأدب من الفنون فهو فى الفن القولى مستحيل . وهذه كلها قضايا تتحتم الإشارة اليها ، وإن كانت لا تناقش فى كلمات قصار . على أنه من الظواهر الكبيرة الدلالة فى هذا المجال أن ديوان البياتى الأخير قد يكون أبعد دواوينه عن تلك الصفات .

مأساة الحلاج
بين الشعر والمسرح

هذه مسرحية تاريخية جديدة بعد "الفتى مهران" و "سليمان الحلبي" و "الفرج باسلام" ، ومن قبلها "الراهب" و "حلاق بغداد" – اتجاه دعا بعض النقاد الواقعيين إلى التساؤل عن أسبابه . فالموضوعات التاريخية محتاجة عند نقاد الواقعية الاشتراكية بالذات إلى اذن خاص يسمح لها بالدخول ، وهذا الإذن يعتمد عادة على ارتباطها الوثيق – أو قل المباشر – بمشكلات الحاضر . ومن هنا تأتى محاولة ترجمة الموضوعات والشخصيات التاريخية باعتبارها رموزا وإشارات ، ومحاسبة العمل الأدبى على أساس ما يثيره عند بعض القراء – أو المشاهدين – ذوى الميول السياسية من أفكار سياسية .

وهذه نتيجة طبيعية لاعتبار الأدب – وكل مظاهر الوعى – انعكاسا للأوضاع الاقتصادية القائمة ، وهى نظرة لو صحت لما كان لعمل أدبى قيمة ما خارج عصره وبيئته . ماذا نقول إذن ؟ نقول إن الأفكار لها قيمة فى ذاتها ، وليست مجرد انعكاس للظروف الاقتصادية ، ونقول إن الفكرة والواقع المادى فى تفاعل دائم ، وإن الفكرة تشكل الواقع بقدر ما يشكل الواقع الفكرة .

وإذا صححنا هذا الأساس النظرى أمكننا أن نعود إلى مسرحياتنا التاريخية ، فنقول انها لا يلزم أن تكون تعبيرا مستترا عن أمور جارية ، ولكنها أعمال تستمد أهميتها من محاولتها اكتشاف جذور الحاضر فى الماضى ، من فلسفتها لمشكلات الحاضر بحيث لاتعود مشكلات آنية تضطرب فى فهمها العقول لما يحيط بها من آلاف الجزئيات المتناقضة ، بل تستحيل قضايا إنسانية لها قيمتها الثابتة المركوزة فى طباع البشر . ومن هنا قيمة العمل الفنى واستقلاله ، ومن هنا كبرياؤه وجلاله . إنه ليس خادم الواقع بل رائده وأستاذه .

والقراء يذكرون ولا شك ما كتب عن "أزمة المثقفين" منذ سنوات ، والناقد الواقعى لا يصعب عليه أن يرى "أزمة المثقفين" وراء "مأساة الحلاج" . فالحلاج كمثقفينا المأزومين تنازعته حينا لذة الانطواء على الحقيقة التى كشفت له ، تاركا الناس يدبرون أمورهم كما يستطيعون ، والشعور بأن الحق الذى لديه لا قيمة له إذا لم يتجاوز عالمه الفردى إلى عالم البشر جميعا . ولكن الناقد الواقعى يتعب ويضل ويضلل قارئه معه إذا انطلق يترجم عالم "مأساة الحلاج" إلى عالم المثقفين المصريين فى السنوات الأخيرة .

فالعالمان لا شك مختلفان . وذهاب الشاعر المعاصر إلى التاريخ يستمد منه موضوعه الخارجي يجب أن يفسر بالرغبة في تغيير "منظور" المشكلة التي تواجهه ، قبل أي تفسير آخر . فتغيير المنظور هو الطريقة التي يلجأ اليها الشاعر لوضوح الرؤية ، أو بعبارة أخرى لفلسفة المشكلة . ولهذا لا نستغرب الاتجاه إلى الموضوعات التاريخية في مسرحنا ، بل لقد كنا نتوقعه منذ سنوات ، لأنه وسيلة هامة لاستكمال وضوح الرؤية في مرحلة القلق الخصب التي نمر بها .

والحلاج صاحب المأساة علم من أعلام التصوف العربي في النصف الثاني من القرن الثالث الهجري ، أي في العصر الذي نما فيه هذا التصوف نموا سريعا تحت وطأة الاختلال السياسي والاقتصادي الذي أصاب الدولة الإسلامية بعد أن وصلت إلى قمة الازدهار . نشأ عاملا (حلاجا كما يدل اسمه) ثم طلب العلم ولبس الخرقة الصوفية على يد أحد كبار زهاد زمانه وهو عمرو المكي ، وتتلمذ لصوفي مشهور آخر وهو الجنيد ، ولكن التحول الخطير في شخصية الحلاج يبدأ حين يخلع الخرقة ، ويمزج تعاليمه الصوفية بنوع من التعاليم الاشتراكية ، ويجمع حوله الفقراء وأهل الحرف في بغداد ، فيجلب على نفسه سخط السلطان ، وعداوة الفقهاء ، وإعراض إخوانه الصوفية . ويقبض عليه ويسجن أكثر من ثماني سنوات ، ثم يحاكم ويعدم .

هذا التحول هو الذي استرعى نظر الشاعر صلاح عبد الصبور بإمكانياته الدرامية ، فصاغ حوله مسرحيته الشعرية الأولى . وإن الناقد ليتردد في وصف هذه التجربة الأولى بين صفتين تبدوان متناقضتين : "الحذر" ، و "الطموح" . ولعل الشاعر كان حذرا في عمله المسرحي الأول بقدر ما كان طموحا . أما حذره فبدا في التصاقه بالمادة التاريخية التصاقا حرمه من جانب كبير من الاختراع ، فشخصياته كلها أو جلها تاريخية ، وأحداثه لا تكاد تتجاوز الأحداث التاريخية المعروفة ، بل إنه لا يضمن في الحدث المسرحي إلا القليل من تلك الأحداث التاريخية .

وإذ خطا الشاعر بحذر في خلقه للشخصيات والأحداث فقد جعل أكبر اعتماده على شعره (حديث العروض في هذه المسرحية له مجال آخر) . ولشعر صلاح طاقة درامية لا تنكر ، طاقة على تصوير تجاور الأفكار المتناقضة والانفعالات المتناقضة ظهرت بوضوح في شعره الغنائي ، ولكن المجال أتيح لها كاملا في هذه المسرحية ، فلم تظهر في عدد من القطع الطويلة فحسب ، كخطبة الحلاج في ساحة بغداد ، التي عبرت عن مذهبه الصوفي الاشتراكي ، وبيانه في قاعة المحكمة ، الذي وصف تجربته الصوفية الوجدانية ، بل ظهرت أيضا في حوار كأرشق ما يكون الحوار المسرحي وأذكاه . تأمل هذا الحوار بين الحلاج وحارسه الذي يضربه بالسوط:

"الحارس : لم لا تصرخ ؟

الحلاج : هل يصرخ يا ولدى جسد ميت ؟
الحارس : اصرخ .. لجعلنى أسكت عن ضربك .
الحلاج : ستمل وتسكت يا ولدى .
الحارس : اصرخ .. لن أسكت حتى تصرخ .
الحلاج : عفوا يا ولدى ، صوتى لا يسعفنى .
الحارس : قلت اصرخ .. أنت تعذبنى بهدوئك .
الحلاج : فليغفر لى الله عذابك .
أيخفف عنك صراخى .. قل لى
ماذا تبغى أن أصرخ .. فأقول ؟ "

ولولا أننى لا أريد أن أشغل أكثر من الحيز المخصص لهذه الكلمات لأوردت عليك هذا الحوار بتمامه. ومثله كثير فى المسرحية كلها ، وهو بلا شك ميزة من أظهر مزاياها .

وأما طموح الشاعر فقد ظهر فى محاولته تقديم مسرحية ذات بساطة كلاسيكية فى البناء . فليس فى المسرحية كلها فكرة واحدة مقحمة على موضوعها الرئيسى ، بل ليس فيها فكرة واحدة لا تمت بسبب قوى إلى هذا الموضوع : محنة الحلاج النفسية بين جلال المعرفة المكتفية بنفسها وصراع المعرفة التى تريد أن تتحقق فى الوجود الخارجى . وتقسيم المسرحية بسيط أيضا : مقدمة وجزءان (يستخدم صلاح عبد الصبور تسمية "الجزء" بدل "الفصل" ومن الطريف أن تسميته هى التى عرفناها فى أول عهدنا بالمسرح ، ولكننى أستبعد أن يكون شاعرنا الرهيف قد تعمد هذا التفيهق الأكاديمى) . والمناظر لا تعدو أربعة . وليس بجانب البطل – الحلاج – إلا تسع شخصيات ثانوية ، ثم شخصيات رمزية ثلاث "تاجر وواعظ وفلاح" تدخل معها إلى موضوع المسرحية ، وجوقة من الفقراء وأخرى من الصوفية .

وصلاح عبد الصبور يستحق الحمد الكثير لأنه نهج هذا النهج فى المسرح الشعرى العربى مخالفا لمن سبقوه ، سواء شوقى وعزيز أباظة من "الكلاسيكِيين" وعبد الرحمن الشرقاوى من المدرسة الجديدة ، ومتابعا لميله الخاص . فلا أقول أنه أسرف فى الطموح ولكن أقول إنه أسرف فى الحذر . فجاءت مسرحيته سمينة كعمل فكرى ، نحيلة كعمل درامى . وما ظنك بمسرحية لا نحذف شيئا من عقدتها إذا لخصناها فى هذه الكلمات (وأظن أنه قد آن الأوان لنقدم للقارىء خلاصة لعقدة المسرحية قبل نهاية المقال) : أن شيخا من الصوفية دعا إلى العدل ، فسجنه الحكام ، والتقى فى السجن بمجرم تأثر بتعاليمه ، ففر ، وحاول إنقاذ الشيخ من الإعدام ، ولكنه فشل ، وقتل السجين نفسه فى المحاولة .

ولست أدرى ماذا كانت تصبح المسرحية لو لم يخترع الشاعر قصة هذا السجين الهارب ، ولكننى لا أحسب أن هذه القصة خدمت خدمة كافية كعقدة مسرحية ، تتيح فرصة النمو والتحول الدرامى للأحداث والشخصيات ، وفى مقدمتها شخصية البطل .

وكم أتمنى أن تعلو هذه المسرحية خشبة المسرح ، لا لأنها عمل قيم فحسب ، بل لنعرف كيف يتلقاها الجمهور الذى يلذ لى أن أعبر عن عمله بأنه خلق جديد للمسرحية ، بعد خلق الكاتب والمخرج والممثلين والفنيين.

شاعر على الطريق

لم يرم الشعر الجديد بتهمة أكثرظلما من القول بأنه شعر عاجز أو ناقص ، ضاق بالبحر التام أو المجزوء أو قصر عنهما فاكتفى بالتفعيلة ، وضاق بالقافية الواحدة أو المتغيرة فاكتفى منها بما يتيسر أو اطرحها اطراحا . ولعل بعض رواد الشعر الجديد قد مهدوا السبيل لهذه التهمة الظالمة حين دافعوا عن التجارب الجديدة بمفاهيم نقاد الجيل الماضي في المعنى والصياغة ، فقالوا إن شعر التفاعيل غير المحددة العدد يسمح للشاعر بأن ينهي السطر عندما ينتهي معناه ، دون ما حاجة إلى حشو يتم به الطول المرسوم للبيت . ولا أظن أن أصحاب الشعر الجديد أو دارسيه يعتزون اليوم بهذا الدفاع الذى ساقته نازك الملائكة ، مؤيدا بوفرة من الأمثلة ، في مقدمة ديوانها الثاني "شظايا ورماد" (١٩٤٩) . فالشعر الجديد له نقد جديد ، وهذا النقد الجديد لا يفصل بين المعنى والصياغة بل يرى أن إيقاعات الشعر تولد معه ، ولعلها هي التي تستجلب المعاني لأنها – آخر الأمر – ليست شيئا منفصلا عن المعاني الشعرية بل هي ركن جوهرى من أركانها . وإذن فالشاعر الذى يجد نفسه في إيقاع ما ، لا يعجزه أن يملأ هذا الإيقاع بألفاظ ذات معان شعرية . وإنما يعجزه ذلك حين يصبح الإيقاع الشعرى مخالفا لإيقاعه النفسي . فليس قالب القصيدة التقليدية معيبا لذاته وإنما يكون معيبا لأحد سببين : إما لأن ايقاع القصيدة التقليدية لا يوافق الإيقاع النفسي لقائلها ، ومن هنا فإن ما يقوله ليس بشعر ، لأنه غير ما يشعر به ، وإما لأن إيقاع القصيدة التقليدية ، وإن وافق الإيقاع النفسي لقائلها فإنه لا يوافق إيقاع العصر ، ومن هنا لا نستطيع أن ننكر على مثل هذا القائل صفة الشاعرية وإن كنا نقول إن شاعريته متخلفة عن العصر بحيث لا تستجيب لها نفوس أهله .

إن قالب القصيدة التقليدية لم يصبح قيدا ثقيلا على الشعراء الجدد إلا حين وجدوا أنه لم يعد يتفق مع إيقاعهم النفسي . وبالمثل يمكننا أن نقول أيضا إن الشعر الجديد ليس خلوا من القالب ، ولكن قالبه هو الشكل العروضى لإيقاع نفسي من نوع جديد . وبناء على ذلك فإن للشعر الجديد جمالياته التى يدخل الشكل العروضى في تكوينها بنصيب وافر . وإلا فكيف نفسر أن شعراء رسخت أقدامهم في الشكل التقليدى ، بصورة من صوره ، قد أغروا بالنظم في هذا الشعر الجديد ، كما فعل نزار قباني مثلا ؟ أليس من

التعسف أن نتهمهم بتهم مبهمة مثل " مجاراة البدعة" أو "التنازل عن القيم الشعرية" ، بدلا من أن نقدم الفرض الطبيعي في هذه الحالة ، وهو رغبتهم في اكتشاف قيم جمالية جديدة ؟

الشعر الجديد إذن هو تعبير عن عالم جديد وعن موقف جديد من هذا العالم . وليس من قبيل المصادفة أنه وجد في بلادنا في أعقاب الحرب العالمية الثانية ، حين كان عالمنا يمر بتغير تاريخي هائل ، ووعينا يمر بتغير مشابه ، وليس من قبيل المصادفة أيضا أن هذا الشعر الجديد – وليس الشعر التقليدي – هو الذي يعكس في تعدد منازعه بين واقعية ورمزية وسيريالية ، أزمة الوعي المعاصر .

وشعراء الجديد كلهم بغير استثناء تقريبا قد بدءوا حياتهم الشعرية بنظمون القصائد على طريقة الرومانسيين : كاملة الأبيات مطردة القوافي إما على روي واحد أو على نظام ثابت في تنوعه . وكلهم تحولوا إلى الشعر الجديد إما مخلصين له إخلاصا تاما أو شبه تام وإما مراوحين بينه وبين الشكل القديم . وإذا نحيت المناسبات التي قد تضطر الشاعر إلى أن يبحث عن الإيقاع الخطابي للقصيدة القديمة فإنك تستطيع أن تلاحظ في تحول هؤلاء الشعراء – الذين تتراوح أعمار معظمهم بين الثلاثين والأربعين – من الشكل الرومنسي إلى الشكل الجديد علامة على تحول في نظرتهم إلى الحياة ، تحول يوافق في مراحل حياتهم النفسية انتقالهم من المراهقة إلى الشباب ، كما يوافق في تاريخ وطنهم الانتقال من القومية الخيالية إلى القومية الواقعية .

ومن هؤلاء الشعراء الذين نظموا شعرا رومنسيا جيدا قبل أن يمتلىء وجدانهم بالوعي الجديد وتنطلق ألسنتهم بالشعر الجديد ، الشاعر كامل أيوب الذي صدر له ديوانه الأول "الطوفان والمدينة السمراء" ، متضمنا مع شعره الحديث طائفة من شعر الصبا . وفي تلك القصائد المبكرة يبدو الشاعر آنا وهو يحاول السيطرة على أداته اللغوية كما في "ترنيمة الشهيد" ، وآنا آخر رومنسيا يدعو إلى الحب ويبشر بالانطلاق ، وقد لانت حنجرته وطاوعته على أنغام الحنين والشوق التي تملأ خيال المراهقين ، فراح يردد كلمات مطروقة في هذا اللون من الشعر كوصف قلبه بأنه "عنيد ليس يهدأ ليس تشبعه الرغاب" أو "طفل كبير لا ينام ولا يمل من العذاب" ، وإن اتفقت له نغمات أصيلة كقوله في قصيدة " ابنة الخال " :

"عندما ترفلين في مئزر النوم	بهاء في مئزر من بهاء
وتجيئين ذلك الخدر تفضين	ملاكا مرفرق الأضواء
في سكون ترف من جسدي الروح	وتسعى إليك في استحياء
تدخل الخدر كالنسيم تناجيك	بسر عذبته في انطوائي
بدعاءات ساهر ذي جراح	وخيلات شاعر ذي بكاء
تتملاك ساعة ثم تمضي	بجناحين من هوى وولاء

حيث تأتى فى آخر الليل نشوى بأمان فجرية بيضاء
وبوعد أن يوعز الحب للحب فنرمى قيودنا فى لقاء"

ويكفى أن تجد لشاعر ناشىء مثل هذا التعبير : "وبوعد أن يوعز الحب للحب" حتى تقول له : "يا بنى قد قلت الشعر" . ولكن الشاعر ينتقل سريعا إلى لون آخر من "الغناء الرومانسى" وهو غناء "افتقاد معنى الحياة" ، وهو فى هذا اللون يردد أنغاما تذكرنا بشك إيليا أبى ماضى مجردا من عزائه . كقوله فى قصيدة "بلا شاطىء" :

"ويك يا انسان قد ألقيت فى الدنيا غواية
قلب السطح أو القاع سدى تبغى الهداية
أنا أمشى مثلما يمشون لا أقصد غاية
فبرغمى وبرغم الناس مثلنا الرواية
ثم نهوى دون أن نفهم مغزى للحكاية
فاتنا البدء ولن ندرك ما كنه النهاية ."

ولا شك أنك تدهش بعد هذه السلاسة والشفافية حين ترى أنغام الشاعر تضطرب (إلى درجة اختلال الأوزان العروضية) وصوته كله يتحشرج فى قصيدته "جزء من رسالة" ولكن الشاعر كان – فيما يبدو – يعانى آلام ذلك التحول الذى أشرنا إليه ، أو ذلك "المخاض الثانى" كما سماه فى إحدى قصائده التالية . و "الطريق" الذى كان الشاعر يراه ، حتى فى ذلك الحين ، هو طريق الإخاء الإنسانى ، زمالة الألم والكفاح :

"عج أيها العابر الصديق قد يسهل الوعر بالرفيق
ولا تقل إننى غريب فبيننا رابط وثيق
فإننى أنت فى سرانا بمغرب النور والشروق
يصرصر القيد فى دمانا وينبض الطين فى العروق
ياصاحبى أنت آدمى فأنت فى محنتى شقيق"

إنه طريق "والت هوتمان" وكثير من الشعراء الذين تغلبوا على انغلاق الرومانسية بنزعتهم الإنسانية . ولكن هذا الطريق يزداد صعوبة كل يوم . فالحضارة الحديثة تفرض على الإنسان العزلة . بل إن محاولات التواصل الإنسانى كثيرا ما تزيد الفرد شعورا بالوحشة والاغتراب . إن انسان العصر الحديث – كما يقول ديهامل – لا يحب إخوته البشر إلا حين يكون بعيدا عنهم ، وشاعرنا يستبين ذلك فى وضوح، كما نرى فى إحدى القصائد الأخيرة من الديوان "المسيح على الطريق" ، حيث يصور الشاعر ، بأسلوب واقعى ، سهرة مع رفيق فى حانة فقيرة ، ليلة عيد الميلاد :

" الناس مقروررون ..
يلتمسون الدفء فى الدخان والشراب .

ومتقلون يدفعون الاكتئاب
تحس لحظة كأنهم خلو من الهموم
كأنهم ما ضيعوا يوما على سراب
كأن كل شيء فى عيونهم بهيج
" فى صحة العشيقة الشقراء "
وفجأة يطأطئون الرأس فى وجوم ..
كأنهم مسافرون فى واد من الضباب
الكلمات فى حلوقهم نشيج
وحين ينهضون يسحبون الخطو فى كلال .
الظل لا يمتد فى زماننا
فالحب لا يورق
لأن فرعه لا يستوى بلا سلام . "

وإذن فليبحث الشاعر عن الحب والإخاء الإنسانى فى غير إطار المدينة الحديثة ، فليهاجر بإحساسه الشعرى إلى القرية . وهنا تصفو نبراته فيغنى شعره الجديد بقلب المغنى الريفى ، ولعله انتفع فى هذه التجارب بما قرأه من شعر طاغور ، ولكنك على كل حال تطرب لهذه المزاوجة بين الشعر الحديث وبين الغناء الريفى القديم ، وتحس فيها أن الشاعر استطاع أن يضع على شفتيك بسمة حنان . والشاعر هنا ، كالمغنى الريفى ، يقص ويتغزل ، ولعله يقص أكثر مما يتغزل ، وقصصه كغزله يشيع فيه حزن هادىء كأنه عذوبة الألم . ولا أحسبك تستطيع أن تنسى بسهولة قصائد مثل "الهدية" أو "بقية اللحن" أو "مريض حب" ، ولا أحسبك تتلقى دون راحة عجيبة تشبه راحة الشفاء أبياتا كهذه :

"الليل دون باب
أقبل فكل لحظة يهوى شهاب
أحس أننى وراءه أذوب
أسلم نفسى بعده لدورى الغريب
متى أراك ..
تطل لى من كوتى بوجهك الحبيب
تحمل لى الدواء كى أطيب
أهب من فراشى إليك انتفيك
أغفر ذنب مبعديك
السعد فى كمك والشفاء والأحلام

فامطر على الظلام .. "

ولكنك تشعر فى بقية القسم الأخير من الديوان أن هذه الأنغام الريفية لم تستوعب كل وجدان الشاعر ، وأن ثمة أشياء لا تزال تحتدم فى صدره دون أن تستحيل إلى إيقاعات . والشاعر يجرب أنغام البطولة فى "الطوفان والمدينة السمراء" و "الجندى الأخير" وأنغام الانتظار الصوفى فى "إنى معك" فلا يوفق فيها جميعا إلا توفيقا متوسطا . ولعله حين قال عن القصيدة الأولى – قصيدة العنوان – إنها "ترمز إلى كل المعارك التى تخوضها بلادنا من أجل تحقيق السلام لها ولكل بلاد العالم" قد أراد أن يعتذر عن اختلاط صورها المستجلبة واضطراب أسلوبها الفنى . فليس يكفى أن يدرك الشاعر جلال الموضوع ليستحيل فى ذهنه إلى إيقاع ويستحيل الإيقاع إلى كلمات . إنه بحاجة إلى تأمل طويل أو قصير حتى تستحيل الانطباعات المختلطة التى يتلقاها من الحياة إلى خطوط واضحة ، ويستحيل الضجيج إلى أنغام . وشاعرنا الذى يقول فى مقدمة ديوانه إن هذا الديوان مجرد محاولة ، وإنه يعتقد بحق أنه لم يبدأ بعد ، جدير بأن يواصل تسمعه لنبض الحياة من حوله ، فى صبر وإخلاص ، وان كنا نعتقد أنه بدأ فعلا ، وأنه حقق شيئا ليس بالقليل .

(١٩٦٦)

إيراخت
الملكة الحائرة
بين الخضوع والثورة

ليس أبغض من أن ينساق المنشيء وراء الجديد لمجرد أنه جديد ، ولن يكون لشكل الشعر الجديد قيمة إلا إذا وجد الشاعر أنه الشكل الوحيد القادر على أن يحمل إحساسه وتجربته . ولهذا نرحب بتجربة الشاعر محمد العفيفي التى آثر أن يقف فيها بمعزل عن تجارب الشعر الجديد فى المسرح ، بادئا من مسرح شوقى وعزيز أباظة .

إن المنظر الأول فى مسرحية العفيفى "إيراخت" يطالعنا بالملك "بلاذ" وهو يقص على زوجته إيراخت حلما رآه . والحلم أو النبوءة بداية جيدة لكثير من المسرحيات الشعرية ، وحسبنا أن نذكر "أوديب" و "هملت" . والحلم الذى رآه الملك حلم مفزع بغض اليه النوم ، فهو إذن جزع مضطرب ، أو هكذا يجب أن يكون ، ولكنه أيضا ملك متعطش للدماء ، يأبى أن يقلع عن قسوته أو يرفع سيف نقمته ، فيجب إذن أن يكون كلامه – على الأقل فى هذه اللحظة التى يروى فيها حلمه المرعب مدافعا مع ذلك عن سياسته القاسية – يجب أن يكون كلامه متوترا مضطربا إذا أراد الشاعر أن نقتنع خياليا بهذا المشهد والوقائع التى ينطوى عليها .

ولكن الشاعر يبدأ ببيتين مقفيين من بحر الخفيف التام .

أى حلم يصد عن قلبى الأمن	ويدمى جفنى همـا وسهدا
كلما نمت عادنى فاذا مـــا	عدت للصحو فاتنى وارتدا

لا جرم تزرع فى نفس القارىء – أو المشاهد – بذرة الشك من اللحظة الأولى . إن هذين البيتين بتركيبهما النحوى والعروضى المعقد ووزنهما الرقيق الحزين لا ينبئان عن ملك سفاح تؤرقه أحلام الرعب بل عن ملك حالم يستمرىء أحلامه . وإننى الآن إذ أستعيد وقع هذين البيتين فى نفسى متخلصا من تأثير الأبيات التالية فى المسرحية لأكتشف – بشىء من الدهشة – أن هذا الشعور فعلا هو أول انطباع كونته عن شخصية بلاذ .

ولكن من الواضح أن شاعرنا لم يرد شيئا من ذلك ، وإنما أراد فقط أن يجرى مشهده فى شعر كامل التفاعيل مفصل بالقوافى ، فقادته الأبيات والقوافى إلى معانى لم تخطر له ببال .

وتجيب الزوجة ملكها :

لا تدع للظلام ظلا على نفسك	واستقبل الصباح المضيئا
واكتسب فى نهرك البر والخير	تنم فى المساء نوما هنيئا

لا شك أن هذا الايقاع أنسب لمعانيه ، وإننا لنتساءل عند القراءة الثالثة أو الرابعة ترى هل كان هذا الإيقاع الرقيق الهادىء هو الذى تمثل فى مخيلة الشاعر أولا وفرض نفسه على بيتى الملك السابقين ، بالرغم من اختلاف مضمونهما ؟ ويجيب بلاذ فى مجزوء الخفيف هذه المرة وهو ، على عكس تامه ، بحر نشيط يمكن أن يحتدم أحيانا :

أفعل الخير ؟ .. انه	هو والشر توأمان
اننى أقتل الشجاع	ليستأسر الجبان .
انما الملك سطوة	بسوى السيف لا تصان

وينتقل الشاعر فى هذا المنظر وحده بين ثلاثة عشر وزنا منها الطويل الرصين كالبسيط والطويل ومنها القصير السريع كالهزج ومجزوءالمنسرح . ولكنك تحس أنه أخذ يتحرر رويدا رويدا حتى انتهى إلى التلاعب بتفاعيل الكامل على طريقة الموشحات . وسوف يزداد تحررا فيما يلى من المناظر حتى نراه وقد خلع قيد البيت والقافية جملة ، وأجرى حوار أبطاله شعرا حرا . أتراه أتعبه طول الشوط فآثر سهولة النظم الحر ؟ إن العهد بالشاعر أن يحمى فيكون آخره خيرا من أوله ، وقد كان مجال النظم أمامه ذا سعة بتعدد الأوزان واختلاف القوافى ، ولو أنه حرص على النظم التقليدى لآثر أن يجىء به ضعيف السبك على أن يطرحه إيثارا لقوة العبارة (وكذلك نرى كثيرا من الشويعرين يفعلون) . ولكن شاعرنا – فى اعتقادى – اتجه إلى الشعر الحر اتجاها طبيعيا (وهو ما كان يجب أن يفعله منذ البدء) لأنه رآه أليق بالمسرح .

وقد خطر لى وأنا أدرس هذه المسرحية أن استرجع مسرح شوقى وعزيز أباظة . واخترت مسرحية من أنضج أعمال عزيز أباظة وهى "غروب الأندلس" فبدهنى شىء لم يكن يستوقفنى كثيرا من قبل، وهو أن الشخصيات تتحرك بثقل تماثيل من الحجر مسها فجأة شىء يشبه الحياة . نعم وفى غير "غروب الأندلس" الجادة الوقور دائما يمكنك أن تجد مناظر تتحرك فيها الشخصيات (والنكرات المسرحية على الخصوص) فى نزق لعب ميكانيكية صغيرة من الصفيح . أى صورة عجيبة للحياة البشرية ! ولكن هذا هو ما يفعله النظام العروضى الذى استنه شوقى للمسرحية الشعرية . وليست قدرة الشاعر النظمية – مهما تبلغ – بمستطيعة أن تزيد حيوية هذا النظام . بل ماذا أقول ؟ إن سطوة نظم الشاعر تسطو أولا على حياة أبطاله ، والشاعر القوى فى هذا القالب ربما كان ، بحكم قوته نفسها ، أقل درامية من الشاعر المتوسط أو الضعيف .

ولست أقول بهذا إن تجارب عبد الرحمن الشرقاوى أو صلاح عبد الصبور قد بلغت الغاية ، ولكننى أستطيع أن أقول فى اطمئنان إن الشعر الحر قد أثبت مزيدا من الحيوية على المسرح ، وبما أن قوالب هذا الشعر الحر نفسه قابلة للتطوير المستمر ، فإنه يسمح بالمزيد من التجارب . بل إن الشعر الحر ليقبل أن تكون بعض مقاطعه كاملة الأوزان والقوافى . وإذا كان الشعر التقليدى على المسرح يمكن أن يوحى بصورة تماثيل ضخمة تتحرك ، أو دمى صغيرة تتقافز (حسب تخيلى) فهل يعد هذا شيئا قليلا فى التأثير المسرحى ؟ ما أروعه إذا استخدمه الشاعر المسرحى فى موضعه ، وبالقدر المناسب !

ولكن الحديث عن الشعر فى هذه المسرحية لا ينبغى أن يطغى على عناصرها الأخرى ، وإن تكن كلها مرتبطة بالشعر إرتباطا وثيقا . ان القالب الشعرى التقليدى (ولا أعنى هنا القالب العروضى وحده ، بل قالب الصور والتراكيب النحوية أيضا) يميل دائما – بحكم كونه وعاء لأجيال كثيرة – إلى التجرد من خصوصية الزمان والمكان ، والشاعر العبقرى وحده هو الذى يستطيع أن يعيد تشكيل هذا القالب بحيث يحمل طابع عصره . أما جمهرة الشعراء فتتحقق لهم الأصالة بمقدار ما يستمدون من اللغة الحية ، لغة الناس الذين يعيشون بينهم .

وشاعرنا العفيفى ، بحكم حرصه على القالب الشعرى التقليدى بجميع معانيه التى ذكرت ، وجد نفسه مسوقا إلى نوع من التجريد . فمسرحيته يمكن أن تتلخص قصتها فى أن ملكا ظالما لشعبه ، عابدا لشهواته ، قد انقلب على زوجته التى تحبه ، وحكيمه الذى محضه النصح ، وأمر بسجنهما وقتلهما ، ولكن الشعب الذى نهض لا سترداد حقه أطلق أبطاله وحكم بالموت على عدوه .وكون البطل اسمه بلاذ وزوجته إيراخت وحكيمه كيباريون لا يعنى أن فى الرواية شيئا هنديا سوى الأسماء .. فليس فى المسرحية أثر واضح للمجتمع الهندى أو التقاليد الهندية أو العقائد الهندية فى عصر ما . فهل تحمل هذه المسرحية إذن طابعا عربيا أو مصريا رغم الأسماء الهندية ؟ لا شك أنها تحمل شيئا من هذا الطابع ، ولكنه طابع غير ظاهر ، بحكم أن القوالب اللغوية التقليدية تغلب عليها صفة التعميم : تعميم الإحساس وتعميم الصورة . ولعل فقدان الخصوصية هذا هو الذى جعل الشاعر لا يهتم بتوضيح دوافع الحركة . فهو مرة يشير ، على لسان إيراخت ، إلى أن تنكيل بلاذ بالبراهمة مرده أن واحدا منهم طمع فى أن ينال حب محظية الملك التى شغفته حبا ، الراقصة حورا . ويترك الشاعر الموضوع عند هذا فلا يعاود الإشارة اليه . وفى الفصل الأخير يزعم الملك أن سخط الشعب عليه لا سبب له إلاعشقه المحرم الراقصة ، فإذا تزوجها فسوف تهدأ الثورة ، وهو زعم لا يفعل الشاعر شيئا ليبين مدى سخافته . ولولا كورس أفراد الشعب الذى يتحدث عن بؤس الكادحين لا نهارت الحركة فى

المسرحية . والواقع أن تسمية المجموعات الشعبية فى هذه المسرحية بالكورس تسمية لا تخلو من تجوز ، فالمألوف فى الكورس أن يشاهد الأحداث ويعلق عليها ، أما المجموعات الشعبية هنا – كالمجموعة الشعبية فى "الفتى مهران" لعبد الرحمن الشرقاوى – فإنها تشارك فى صنع الأحداث ، بل تشارك فيها بدرجة أكبرمما فى "الفتى مهران" بحيث لا نحتاج إلى أن نختلف كثيرا مع المؤلف فى قوله إن الشخصية المحورية عنده هى شخصية معنوية ، شخصية الشعب بأسره . ولكننا نعزو ذلك إلى أن بناء هذه الشخصية المعنوية لم يكلفه الخروج عن عموميته فنجح فيها نجاحا قصر عنه بحيث كانت الشخصية كائنا فرديا له حياته الخاصة وصراعاته الحافلة . وبغير شخصيات كهذه لا يمكن أن تكمل إنسانية المسرحية .

ولا أحسب ان شخصية "إيراخت" – الملكة الفاضلة المعذبة بين حبها للملك القاسى العربيد وحبها للشعب الطيب الذى تنتمى إليه – كانت هينة على المؤلف هوانا يبرر تغاضيه عن تتبع معارج الصراع الذى يتغلغل فى أعماق نفسها . ولكنها شخصية غير مبررة الأفعال ، على الأقل فى خضوعها للملك الذى تعرف أنه يخون حبها كما يخون أمانة شعبه . وما إخال إلا أنها العمومية التى يجد الشاعر نفسه مدفوعا إليها فى إطار الشعر التقليدى .

إن قول إيراخت فى آخر المسرحية واصفة سلوكها وهى تحتضن جثة الملك المقتول : "هذا الجنون عينه ، مت ، لا تمت ، حيرتى" – إن هذه الكلمات تذكرنى بكلمات ليلى أحمد شوقى ، تبرر رفضها خطبة المجنون ، حبيبها :

وكأننى مأمورة وكأنما   قد كان شيطان يقود لسانى

كلاهما فعل غير مبرر ، لأن الأبطال لا يكادون يفعلون شيئا بجانب القوالب الشعرية .

(١٩٦٦)

٥

تجارب في الرواية

سكون العاصفة

"سكون العاصفة" هى الرواية الثامنة لمحمد عبد الحليم عبد الله . وعبد الحليم كاتب له قراؤه المعجبون ، وله ناقدوه المتحمسون أيضا . وأعنى بذلك أنه كاتب له أسلوب . وإذا تأملت إنتاج عبد الحليم عبد الله علمت أنه ورث إعجاب المعجبين ونقد الناقدين عن سلف له من كتاب الجيل الماضى وهو المنفلوطى .

فبين الرجلين اتفاق كبير فى الطبيعة والثقافة والأسلوب : كلاهما ريفى لم تستطع المدينة أن تنفذ إلى عظامه ، وكلاهما يتناول أشكال الأدب الحديث بنفس القلم العربى الزخرفى القديم ، إن جعله تطور الحضارة يصنع شملات يستدفىء بها عامة الناس فإنه ينسجها من نفس الخيوط وبنفس الحساسية اللتين كان يستعملهما صانع المطارف . وكلاهما شاعر نثر شعره : الأول فى مقالات ، والثانى فى روايات . وإذا كانت الشاعرية هى مصدر القوة فى مقالات المنفلوطى فإنها هى أيضا مصدر القوة فى روايات عبد الحليم .

وقد تطورت شاعرية عبد الحليم من عاطفية مجردة تفتعل الوقائع لتستدى الدموع فى روايته الأولى "لقيطة" ، إلى انفعال مباشر يحمل هزة التجربة فى أعماله الأخيرة الناضجة وخصوصا "غصن الزيتون" و "من أجل ولدى" . وفى جميع أعماله الجيدة وجد – كأنما بطريق المصادفة – أن استعمال أسلوب المتكلم يناسبه أكثر مما يناسبه أسلوب الغائب . ولم يخرج عن هذا الأسلوب بعد روايته الأولى "لقيطة" إلا فى رواية واحدة لا أحسبه رضى عنها كثيرا ، وهى "الوشاح الأبيض" . والواقع أن أسلوب المتكلم لم يزل – إلى الآن على الأقل – هو أنسب الأساليب للتعبير القصصى عند عبد الحليم ، فهو يسمح له أن يصبغ روايته كلها بالصبغة الانفعالية التى يتلبسها حين يكتب ، وأن يسقط الجوانب المختلفة للحقيقة فلا يرى إلا جانبا واحدا يمضى معه إلى آخر الشوط ، وكأنه شاعر ينظم قصيدة .

ولا أدرى هل الذى دعا عبد الحليم إلى أن يتخلى عن هذا الأسلوب مرة ثانية فى روايته الجديدة "سكون العاصفة" هو خوفه من أن يتهم بأنه لا يحسن غيره ، أو تطور جديد فى شاعريته جعله يحاول أن يجرب انسجام الألحان المتعددة بدلا من انفراد لحن واحد فى العمل الفنى ؟ إن الهرمونية – أو انسجام الألحان المتعددة – هى من أصعب

الأشياء فى الموسيقى ، وهى لا تزال قليلة جدا فى موسيقانا ، فلا عجب إذا وجدها عبد الحليم – فى الأدب أيضا – متأنية لا تريد أن تسلم قيادها بسهولة . فإنها لن تطاوعه إلا إذا خرجت شاعريته من البساطة إلى التعقيد .

والذى يجعلنى أميل إلى الظن بأن اتجاه عبد الحليم إلى أسلوب الغائب فى روايته الجديدة يدل على بدء تطور أصيل وليس مجرد رد على الناقدين ، هو أن موضوع الرواية نفسه ينبيء عن هذه الشاعرية المعقدة .

فالحب – وهو العاطفة التى يدور حولها إنتاج عبد الحليم الروائى كله – ليس فى هذه الرواية حبا واحدا بل ثلاثة أحباب : أب فى الخمسين ، عاش عشرين عاما مع زوجته التى أحبها بعد الزواج – كمعظم الناس فى جيله – وقد ماتت زوجته وألقت ظروف الحياة بامرأة أخرى فى طريقه ، فنفسه تنازعه إلى حب جديد ، أشبه بإعادة للحن القديم ، ولكن ذكرى زوجته الوفية تمنعه ، كما يمنعه شعوره بواجبه نحو ابنه وابنته الشابين . والابن: شاب فى الثامنة عشرة ، أو هكذا يكون فى بدء الرواية ، يدرس الفلسفة فى كلية الآداب ، "مادى" ، "لايؤمن بغير حواسه الخمس" ، فهو ينشد اللذة مع بنات الهوى ، إلى أن تقتنصه امرأة عجوز متصابية من ساكنات القصور ، فتمتص شبابه حتى تتركه حطاما . والابنة : صبية فى السابعة عشرة ، لا تزال تلميذة فى المدرسة الثانوية ، تخايلها أحلام الحب التى تخايل قلوب العذارى ، ولا تلبث هذه الأحلام أن تتركز حول شاب من معارف الأسرة ، تشعر الفتاة أنها منجذبة إليه بحساسيتها المفرطة ، ولكن حبها لأبيها وشعورها بعينه التى ترعاها يعصمانها من الزلل ، وينتهى حبها بالزواج .

هذه هى العواطف الثلاثة التى يحاول عبد الحليم عبد الله أن يرسمها لنا متجاورة متعايشة تحت سقف واحد . وأنت تحس أن عاطفتى الأب والابنة من نوع واحد ، لا يميزهما إلا فارق العمر والعصر : عاطفة رقيقة حالمة تحلق فى الخيال وتكفكفها القناعة . أما عاطفة الابن فهى نغم غليظ أجش كصوت "الكونترباص" ، وكأنما ينظمها الكاتب فى مجموعة ألحانه ليبرز نقاء العاطفتين الأخريين . وفى كثير من مواقف الرواية ينجح الكاتب إلى حد بعيد فى تصوير الألوان الثلاثة من الحب ، كما فى وداع الأب لحبيبته وانفراد الابنة بحبيبها ، ومرض الابن وهو يقيم مع عشيقته فى الريف . ومعظم هذه المواقف يأتى فى الثلث الأخير من الرواية . أما قبل ذلك فأنت تشعر بأن الكاتب يوزع جهده ويبعثر طاقته .

فعنده عدد من العقد الفرعية ، وعدد من الشخصيات الفرعية ، يوليهما عناية كبيرة تكاد توازى عنايته بالأبطال وعقدهم ، مع أنهم بعيدون عن المجرى الأساسى للرواية . وإنك لتدهش لهذه القيمة الكبيرة التى أعطاها الكاتب "لمحسن بك" زوج شقيقة الأم المتوفاة ، بسجائره ومبسمه وكبريته وسبحته ومشاكله مع أقاربه ، أو "للأستاذ بكير"

وزوجته "سوزان" وعلاقتها الغريبة بمدير الشركة التى يعمل بها . أو لكامل صديق الابن الذى يعود إلى قريته ليعيش فى خوف مستمر من قتلة أبيه .. الخ : زحمة من التفاصيل التى استرسل فيها الكاتب كأنما ليجمل روايته أو ليضفى عليها مسحة من الواقع . ولعله جرى فيها على عادة كان يتبعها فى رواياته السابقة ، حين يتحدث البطل عن نفسه ، فلا ننكر أن تدخل فى الحديث عقدة أو شخصية غير وثيقة الاتصال بعقدة البطل أو شخصيته ، أولا لأن البطل هو الذى يحدثنا ، ففى استطراده إلى هذه الأمور الفرعية تعبير عن شخصيته على كل حال ، وثانيا لأننا نشعر بالحاجة إلى إضافة أجنبية عن القصة تكسر الملل الذى ينشأ من وجود راو واحد . وهذان السببان يمتنعان فى الرواية الجديدة التى كتبت بضمير الغائب ، فضلا عن أن وجود ثلاثة خيوط للقصة بدلا من خيط واحد يجعل العقد الفرعية والشخصيات الفرعية مضروبة فى ثلاثة !

ولكى يتتبع الكاتب هذه الخيوط كلها يلجأ إلى أسلوب السرد ، وينتقل مسرعا ، قلقا ، بين شخصياته : الأصليين منهم والفرعيين . وكأنه يتوهم أن بيننا وبينه اتفاقا : إما على أن نهتم نحن بهذه الشخصيات ، أو على أن يقدم لنا هو تقريرا عن كل منها فى فترات زمنية معينة . ومن هنا نشعر بأن الرواية تفتر ، لأن الأصل فى الرواية ، وفى كل عمل فنى ، أن تشمله حركة واحدة بحيث إن الأجزاء تساعده على أن ينطلق فى خفة ، ولا تتوقف لتطالبه بحقها عليه . وهذه الحركة الواحدة هى روح العمل الفنى التى إن فقدها لم يكن شيئا . هى أشبه "بالصحة" فى الجسم السليم الذى لا يشعر صاحبه بعضو من أعضائه على الاستقلال .

وقد استوقفنى فى الفصل العاشر من رواية عبد الحليم متابعته لأخبار عدد من شخصياته – بعضهم لا يربط بينهم رابط ما – مبتدئا بهاتين الكلمتين "هل تذكر" . هل تذكر محسن بك ؟ لقد فعل كيت وكيت . وهل تذكر الساكن الجديد فى الشقة المقابلة ؟ إنه الأستاذ فلان الذى يعمل فى مصلحة كذا وقد حدث أن التقى بجاره .. ثم هل تذكر فاطمة وهدان ؟

كما استوقفنى فى كثير من أجزاء روايته استعمال كلمة "أما" . ولست أدرى كيف لم يتنبه عبد الحليم بحسه اللغوى المرهف إلى كثرة تردد هذه الكلمة ، فلعله لو تنبه لأدرك أن هناك شيئا أخطر من مجرد الإفراط فى استعمال كلمة . إن عبد الحليم قلما يطمئن إلى اختفاء إحدى شخصياته فترة من الزمن عن مسرح الأحداث ، فهو فى هذه الفترة يعطينا تقريرا موجزا عن أعمالها وأحوالها ، ولا بأس بأن يعلل ذلك أيضا . كما يفعل – مثلا – فى الفترة التى يغيبها وحيد عن البنت "سوسن" :

"أما وحيد فقد كان فى حالة أقرب إلى النسيان منها إلى شىء آخر .. ويرجع ذلك إلى طبيعته المتقلبة ، ومزاجه الهوائى ، ثم إلى طبيعة الحياة الاقتصادية التى يحياها ،

فهو ذو مرتب لا يكفي يده المسرفة وأمه تأبى أن تمده إلا بـالقليل ، وخصوصـا بعد فشل مشروعه الأول ، الذي أنفق عليه مبالغ طائلة .. وبعد ما افترقا ظل يلقاها في وجـه كل حسناء ، ثم أخذت الصورة في النصول ، حتى استحالت إلى بياض وزوال . وماتت سـيدة "البنسيون" العجوز ، وحزن عليها وحيد ، كما تحزن الصبية على قطتهـا ، ولكنـه فوجـيء مساء اليوم التـالي لوفاتها بـامرأة نصـف تطـرق عليه بـاب غرفتـه وتخبره أنهـا صاحبـة البنسيون الجديدة ، ولما تفرس ملامحها تذكر أنه رآها قبلا لمرتين أو ثـلاث . ولـم تكن هذه المرأة الاغريقية الحسناء إلا زوجـة ابن السيدة المتوفـاة . ولحس وحيد كـأن غرامـا سيقع بينهما ، فانشغل بها دون أن يحس ، فأتاح هذا كله للغرام الذي نبت حيال "سوسـن" أن يتوارى صوته إلى حين ".

و "نحس" نحن أيضـا بـأن الكـاتب تنازعـه نفسه إلـى أن يجعـل لهـذه المـرأة الإغريقية الحسناء شأنا في الرواية كغيرها . ولم لا ؟ إنهـا قد تكون أفضـل من كثير ، فهي على الأقل إغريقية وحسناء ، وصاحبة البنسيون الذي يقيم فيه الشاب .

إن طريقة "الحكاية عن الغائب" تسمى في اصطلاحات الفن الروائي عند الغربيين "وجهة نظـر العـالم بكل شـيء" ، أي أن المؤلـف لا يلزم نفسه حـدود علم شـخصية من الشخصيات يروى القصة من وجهة نظرها ، بل يتصور نفسه مطلعا على كل شيء ، مثل اللـه . ولا شك أن الكـاتب الـذي يعطـي نفسـه هـذا العلم المطلـق يجـب أن يقتصـد فـي استعماله ، وإلا فإنه لن يعرف أين يقف في علمه . إن الكاتب "العالم بكل شيء" هو أحـوج الكتاب إلى أن "يختار مما يعلم"

وكمـا يجب أن يختـار هـذا الكـاتب ، يجب ألا يفرض نفسه علـى ما يختـار . ومهمته من هذه الناحية أصعب كثيرا من مهمـة الكـاتب الـذي يستعمل ضمير المتكلم . فالكاتب الذي يستعمل ضمير المتكلم يكفيه أن يتقمص شخصية بطلـه ، وهذا يصبـح أكثر يسرا عليه إذا ما اشتق هذا البطل من نفسه . أما الكاتب الذي يكتب بضمير الغـائب فإنـه يجب أن ينحى نفسه تماما ، ويضع أمامنا الأحداث ، والصـور ، والخواطـر ، تتكلـم عن نفسها. إن الكاتب الأول أشبه بواحد من الممثلين على المسـرح ، أمـا الكـاتب الثـاني فهـو أشبه بالمخرج الذي يحرك جميع الممثلين ، ولا نراه .

إن عبد الحليم يحدثنا عن الابن – مثلا – بهذه العبارات : "كان لا يحس إحساسا متكاملا إلا بما هو في متناول (حواسه) أما الخيالات بالنسبة للماضي ، والخيالات بالنسبة للمستقبل – فلم يكن يضمر لها إحتراما ، والذي انقضى قد إنتهـى ولـن يرجـع ، أمـا الـذي سيأتي فإن هناك أسبابا ترتبه ، ولن يخرج الجنين من بطن أمه إلا إذا تكافلت الأسباب لكي يصرخ الصرخة الأولى على الأرض . كـان أشبه بجهـاز الكتروني ، يـؤدى أعمالـه فـي روعة يدهش لها .. حتى الذي اخترعه !"

وإذا حدثنا الكاتب الذى "يعلم كل شىء" بأن إنسانا ما "أشبه بجهاز الكترونى" فلا بد أن نتهمه بأن علمه ملبس بالهوى ، وأنه مستبد يريد أن يفرض أحكامه علينا ؛ فى حين أن هذه الفقرة نفسها لو جاءت فى ثنايا حوار ، أو فى قصة بضمير المتكلم ، لما أنكرناها لأننا نأخذها حينئذ على أنها تمثل رأى قائلها .

لقد كان عبد الحليم بحاجة إلى مزيد من الجهد فى تنقية روايته من الزوائد ، وإخفاء صوته ، والإعتماد على التقابل والتشابه والتضاد بين العناصر الثلاثة التى تكون لباب قصته ، ليضمن أكبر قدر من النجاح الممكن لخطوته الجديدة . ولو فعل هذا لأخرج لنا تصويرا شاعريا لعاطفة الحب يتميز عن أعماله السابقة بمزيد من التركيب ، الذى يعنى مزيدا من السعة والعمق .

ومع ذلك فهى خطوة جديدة .

(١٩٦١)

لقاء هناك

عندما أصدر الأستاذ ثروت أباظة روايته الأخيرة "لقاء هنـاك" تناولتها مشفقا أن يكون موقفى منها كموقفى من رواياته السابقة : "هارب من الأيام" و "قصر علـى النيل" و "ثم تشرق الشمس" .فقد وجدت فى هذه الروايات الثلاثة موهبة قصصية ممتازة تتجلى فـى استطاعة الكاتب أن يضع أمـام خيالنـا مواقـف مركبـة تتحـرك فيهـا شـخصيات حيـة نقتنـع بصدق سلوكها ، ووجدته مع ذلك يلقى بهذه الموهبـة عرض الطريق كلمـا أراد أن يعبر من خلال شخصياته عن فكرة أو رأى ، وهنا تنقلب شـخصياته الحيـة إلـى دمـى خشـبية ، وينتشر اليبس والجفاف على صفحاته تحت حر أنفاسه اللافحة .

وكان يبدو أن ثروت أباظة لا يستطيع أن يكتب إلا وفى ذهنه فكرة معينـة يريـد أن يقيم الدليل على صدقها ، وأن المواقف والشخصيات ليست إلا فيضا لهذه الفكرة ، ومن هنا حيرة الناقد الـذى يـود أن يوجـه هـذا الكـاتب الموهـوب إلـى الإخـلاص للصـدق الفنـى وحده ، ويخشى أن يكون معنى هـذا التوجيه هـو صـرف الكـاتب عن الكتابة جملـة ، أو تكليفه نوعا من الكتابة لا يتفق مع طبيعتـه ، ومن هنـا لا تكـون للنقد قيمـة إيجابيـة عنـد الكاتب ولا عند قرائه .

ولكن "لقاء هناك" أثبتت أن ثروت أباظـة يتطـور تطـورا حاسما نحو الإخـلاص للصدق الفنى ، وقدمت للناقد نموذجا ممتازا لمقدرة الفنـان علـى أن يتجـاوز حـدود أفكـاره وآرائه الخاصة فى شئون الحياة . وبذلك لم يبق مجال للتردد فى محاسبة الكاتب على ذلـك الازدواج فى عمله ، ما دام فى استطاعته أن يخلص من هذا الازدواج ، ومـا دامـت قيمـة ما يقدمه من الحقائق الفنية أعظم بكثير من قيمة أفكاره وآرائه الخاصة .

ولعل مما أغرانى بالحديث عن هذه الزواية أيضا ، أنهـا تتيـح لـى فرصـة نـادرة لتوضيح ما اقصده بالصدق الفنى ، والحقيقة الفنية التى هى ثمرته . فجوهر الفن عندى أنه نوع من التجرد لكشف الحقيقة مثل العلم ، إلا أن الفن يعتمد على الحدس والوجدان ، فـى حين يعتمد العلم على المنهج والعقل . والحقائق الفنية موضوعها الإنسـان كلـه ، فـى حين أن الحقائق العلمية موضوعها جانب من جوانب الإنسان أو جوانب الكون باعتبـاره مسكنا للانسان . ولكن الفنان والعالم يشتركان فى أن كليهما يريـد أن يتجـاوز الحقـائق الموجـودة فعلا .. فالعالم بقوته الناقدة يمتحن مسلمات العلم كى يصل إلى كشف جديد ، والفنان بقوته

الخالقة يخترق مسلمات الناس ليرى رؤية جديدة . وتترتب على هذا القول جملة نتائج : أولاها أن جوهر العمل الفنى هو شيء أكبر من العناصر الداخلة فى تكوينه ، والتى يمكن اعتبارها نقطة ابتداء له ، سواء أكانت هذه العناصر فلسفات اجتماعية أم نظريات نفسية أم وقائع تاريخية أم غير ذلك . والنتيجة الثانية أن "للحقيقة الفنية" قيمة بذاتها وقداسة بذاتها ، كقيمة الحقيقة العلمية وقداسة الحقيقة العلمية ، وإن كان من المسلم به أن كلا النوعين من الحقائق يتأثر فى منشئه بالظروف الاجتماعية المحيطة به . وليست مهمة الناقد أن يحكم على "مضمون" العمل الفنى كما يقال ، لأن هذا "المضمون" ليس شيئا آخر غير الحقيقة الفنية التى أشرنا إليها ، والحقيقة الفنية أكبر من الفلسفات الاجتماعية والنظريات النفسية والوقائع التاريخية التى يبدأ منه الكاتب ، والتى يعتمد عليها ناقد "المضمون" فى إصدار حكمه . إن "الحقيقة الفنية" هى كشف بضوء للإنسان معنى وجوده ، والذى يستطيع أن يتحدث عن قيمة هذا الكشف هو الإنسان الذى جمع – بتوفيق نادر – بين أعلى صفات الفنان وأعلى صفات الفيلسوف . على أن قارىء الأثر الأدبى قلما يحتاج إلى أن توضح له قيمة هذه الحقيقة الفنية متى وصل إليها ، لأنه يدرك قيمتها بداهة ، فالمطلوب من الناقد – إذن – أمران : أن يكتشف مقدار "الصدق الفنى" عند الكاتب (ومقياس هذا الصدق الفنى هو أن يواجه موضوعه مواجهة مباشرة بحيث لا نشعر أن شيئا من الأفكار السابقة أو الميول الظاهرة أو الخفية تقف بين الكاتب وبين موضوعه ، تلك الأفكار والميول التى ترجع إلى نوع أو أنواع من المصلحة أوالمنفعة) ثم على الناقد بعد ذلك ، وبناء على ذلك ، أن يبين "الحقيقة الفنية" التى وصل إليها الكاتب أو أقترب منها ، وهكذا يكون الناقد قد أدى دوره كاملا فى تفسير العمل الفنى وتقويمه .

ونتيجة ثالثة وأخيرة : وهى أن الحقيقة الفنية التى يصل إليها الكاتب أو يقترب منها قد تكون مغايرة للفكرة التى وضعها أمامه حين شرع فى عمله الفنى ، على أنها "موضوع" هذا العمل . وكثيرا ما تكون مهمة الناقد هى أن يبرز الحقيقة الفنية من خلال الموضوع الخداع ، وهو لا يعتمد فى ذلك على حكم اعتباطى أوهوى شخصى ، إذ إن "الحقيقة الفنية" تتميز عن "الموضوع الابتدائى" بأنها هى التى تربط بين أجزاء العمل الفنى ، وتجعل لكل جزء ضرورته الفنية .

ورواية "قاه هناك" تبدو مناقشة لموضوع الصراع بين العلم والدين فى عقول الشباب وقلوبهم . فبطل الرواية "عباس" يثور على التربية الدينية التى أخذه بها معلم قاس منافق وأب مستبد يشغل وظيفة دينية . وعوضا عن الإيمان بغيبيات لا تقع عليها حواسه يؤمن إيمانا ملؤه الإعجاب بالعلم الذى لم تكفه السيطرة على الأرض حتى ذهب يرتاد أرجاء السماء .. ويستمد عباس من إلحاده قوة تجعله يستهين بالشرائع والأخلاق فيحول حبه العفيف لرفيقة صباه "إيفون" إلى حب غير عفيف . والفتاة "إيفون" كذلك تكفر بدينها

حين يمنعها أبوها – باسم الدين – من الزواج بمن تحب ، وتهجر بيت أهلها ، وتحاول أن تشق طريقها فى الحياة بمفردها ، إلى أن يتيسر لها الزواج بحبيبها ، ولكن الفتى يخيب أملها فيه ، فتعود إلى بيتها ودينها نادمة تائبة . تنهار ثقة الفتى بنفسه فلا يجد متكأ سوى قريبته ليلى التى كانت تميل إليه طول الوقت ، ولكنها تأخذ عليه إلحاده وتحاول أن ترده إلى الإيمان . ويظل "عباس" مزعزعا فى عقيدته الدينية حتى بعد زواجه من "ليلى" ، ثم تتعرض حياة ليلى للخطر وهى تلد طفلها الأول فيضرع الملحد إلى الله أن يبقى حياة زوجته "ولكن الله كان قد هيأ لها مكانا فى جواره . وعند الفجر كانت ليلى قد صعدت إلى السماء . ورنا عباس إلى وجهها وقال صامتا فى حب والدموع تنهمر على وجهه : "إذن فهو كما قلت ياليلى .. لقاء فى السماء " .

وهكذا يبدو أن الكاتب قد قال ما أراد أن يقول حين جعل بطله يتخبط فى تجارب أليمة فاشلة تنتهى بإقراره بضعف الإنسان وحاجته إلى الإيمان بقوة كبيرة رحيمة ، قوة الله ، وحين جعل بطلته فى الوقت نفسه تتخبط فى مثل هذه التجارب حتى تعلم أن مصيرها إلى الضياع إن بقيت على تمردها ، ولا تجد أمامها غير باب واحد مفتوح ، باب الكنيسة التى تدخلها حيث تركع أمام تمثال السيد المسيح قائلة : "أيها المسيح الحى .. يخيل إلى أنهم صلبوك لتظل إلى الأزل مفتوح الذراعين مرحبا بالتائبين" . وطبقا لهذا التفسير نفسه يستطيع الناقد أن يقول فى اطمئنان : إن الكاتب قد جنى على الفن جناية شديدة حين قاس روايته هكذا بالمسطرة لتعبر عن أفكاره ، فجعل بطله شخصية ضعيفة تافهة ليكون إلحاده ضعيفا تافها ؛ وإذ وجد أن عودته إلى الإيمان تتسم بنفس الضعف والتفاهة لأنه لا يذكر الله إلا حين رأى مصيبة توشك أن تحل به ، اضطر الكاتب أن يضحى بفتاته الطيبة كى يعطى لإيمان بطله التافه صبغة من الجلال .

هذا هو التفسير الظاهرى للرواية ، وهو – فى الواقع – التفسير الذى يتفق مع الغرض الواعى الذى أراده الكاتب . ولكننا إذا أعدنا قراءة الرواية قراءة متأنية وجدنا أن هذا الغرض الظاهرى الواعى يتضاءل بجانب حقيقة فنية رائعة اقترب منها الكاتب بفضل صدقه الفنى فى تصوير شخصياته . إن جميع شخصيات الرواية تبدو لنا – على التفسير الأول – مجرد تكملات ضرورية حتى تتم قصة إلحاد عباس ثم عودته إلى الإيمان . بل إن بعض هذه الشخصيات تبدو لنا غير ضرورية إطلاقا كشخصيتى وهيبة شقيقة عباس ولطفى شقيق ليلى . ولقد ندهش حين نرى بين هذه الشخصيات شخصية تتدفق قوة وحياة كشخصية الشيخ سلطان والد عباس ، وقد نأسف لأن مثل هذه الشخصية المكتملة ليس لها إلا هذا الدور العرضى ، التكميلى ، فى الرواية .

ولكننا حين نخلى أذهاننا من المناقشات الفكرية ، المعلومة النتائج ، التى يجريها الكاتب "حول العلم والدين" ، ومن الخاتمة التى يضعها الكاتب وضعا لينهى الرواية على

النحو الذى يريده ، وحين ننظر فقط إلى بناء الكاتب لشخصياته ، وتصويره للعلاقات بينها ، فإن حقيقة فنية شعر بها الكاتب شعورا ملهما وإن لم يتبينها تبينا كافيا تلوح لنا من خلال تلك الشخصيات وعلاقاتها ، فإذا بنا نجد أن لكل شخصية من هذه الشخصيات أو لمعظمها على الأقل دورا خاصا تؤديه ؛ وإن كان التعبير عن تلك الحقيقة الفنية متركزا حول بطلى الرواية ، اللذين تكتسب شخصياتهما عمقا تفتقده فى التفسير الأول .

لقد بنى الكاتب شخصية بطله "عباس" على أنه الصبى المهمل فى البيت ، والذى كان يشعر دائما أنه لا شىء بجانب أبيه القاهر . ولذلك ففى شخصية عباس صفتان متناقضتان فى الظاهر ، متكاملتان فى الواقع : صفة ضعف الإرادة الناشئة عن فقدان الثقة بالنفس ، وصفة التمرد الفجائى لتعويض شعوره بالنقص . ولكنه كلما تمرد وجد نفسه ترتكس فى طبيعة العبد . فهو يتحرر من الدين ليؤمن إيمانا خرافيا بالعلم ، وهو يتحرر من الاعتماد على أبيه ليعتمد اعتمادا تاما على ليلى . وعلى نقيض هذه الشخصية نجد شخصية البطلة "إيفون" ، فأبوها قد رباها تربية متسامحة ، وأحاطها بحبه وإعزازه ، فهى صريحة فى عواطفها ، تعطى بلا تردد ، وهى واثقة بنفسها ، واثقة بمن تحب ، تشعر أنها قادرة على أن تتحدى العالم بحبها . إنها إنسانة حرة بقدر ما أن عباس إنسان عبد .

وهاتان الشخصيتان تتصادمان فى أشد المواقف الممكنة بينهما درامية : عباس فى أوج تمرده الذى يخفى به عبوديته الراسخة ، وإيفون فى أوج تفتحها الذى يملؤها ثقة بنفسها ورغبة فى البذل من غناها . كلاهما يغر نفسه قبل أن يغر صاحبه ، لأن كليهما لم يختبر مدى قوته . وكلاهما ، الرجل العبد ، والمرأة الحرة ، أسير وجوده الإنسانى الذى هو فى صميمه قيد : أما المرأة الحرة فإنها تريد أن تتقيد بملء حريتها ، ولكنها تصطدم برذيلة الرجل العبد : الشك . وأما الرجل العبد فإنه يتوهم أنه قد كسر كل قيوده ، ولكنه لايلبث أن يتبين أنه غير قادر على الحياة بعيدا عن هذه القيود ، أنه لم يبعد عنها قط ، وأنه لم يرد فى الحقيقة إلا أن يرضى جميع ساداته المختلفين . المرأة الحرة يمسكها قيد الحب ، والرجل العبد يمسكه حب القيد . والمرأة الحرة تفجع فى فكرتها عن حبيبها ، والرجل العبد يفجع فى وهمه عن نفسه . هذه هى "الحقيقة الفنية" التى يهتدى إليها الكاتب عن غير وعى ، بفضل صدقه الفنى وحده .

ومن الواضح أنى لا أستطيع أن أشرح هذه الحقيقة الفنية بأبين من هذه الكلمات ، لأنى لو فعلت لحولتها إلى "فلسفة" أو "حكمة" ، وهى شىء أمس بوجدان الإنسان من كل الفلسفة والحكمة . ولكنك إذا أردتها فى أوضح صورها فإنك واجدها فى شخصية "شعبان" صديق عباس . هذا الفتى الذى جرب أن يرضى سادته المختلفين (يصلى فى الصباح ويسكر فى المساء) ثم لم يلبث أن عرف أن الحرية حرية القلب ، وأن حرية القلب فى أن يحب معناها أن يخضع الإنسان لسلطان الحب .

وجميع شخصيات الرواية أو معظمها – كما قلت – تعبر عن بعض جوانب هذه الحقيقة الفنية . فالشيخ سلطان أسير فكرة الناس عنه ، ومرقص أسير فكرته عن الناس ، وزكية أسيرة زوجها ، ووهيبة أسيرة أبيها . أما ليلى فهى الإنسانة النقية العجيبة التى بلغت أقصى مدى من الرضى بقيودها ، فهى لا تتمرد على شيء من أحكام المنزل أو المدرسة أو المجتمع ، وأقصى مدى من الحرية فهى لا تخاف الموت نفسه .

ولكن الشيء الذى آخذه على الكاتب هو أنه لم يسلم قياده تماما لقدرته الفنية الخالقة . فقد ظل يتوهم أنه يكتب رواية عن الإلحاد والإيمان ، فسار بشخصياته فى الطريق المسلوكة التى تؤدى إلى توضيح فكرته ، ومنعهم أن يتطوروا إلى القمة التى كان يمكن أن تصل إليها حقيقته الفنية . أتراني أستطيع إقناعه أن قدرته الفنية أعظم وأجدر بالرعية من كل نظرياته ؟

(١٩٦٢)

الغبى

أصبحت للغبى مكانة كبيرة فى الأدب الروائى الحديث .. فهناك قدر جوهرى من الغباء يدخل فى تكوين بطل "المحاكمة" لكافكا أو "الغريب" لألبير كامى ، وبدون هذا القدر يفقد البطل أهميته بالنسبة لنا . فأهميته الأساسية ترتكز على أنه لا يفقه ما يدور حوله .

وبعض الكتاب لم يكفهم أن يحقنوا أبطالهم بحقنة غباء كما فعل كافكا أو كامى بل قدموا لنا أبطالا مصمتى الغباء ، وأكثر من هذا أنهم جعلونا ننظر إلى أحداث الرواية فى أحيان كثيرة من خلال عيون أبطالهم الغبية . ولعل القراء يذكرون "لينى" بطل "رجال وفيران" لشتاينبك أو "بنجى" بطل "الصوت والغضب" لفوكنر .. فمأساة كل من هذين الغبيين – وهى مأساة باردة صلدة لأننا نراها بعيونهما – تحفر نفسها فى الذاكرة حفرا ، ربما لأنها توحى بكثير من المآسى المعاصرة .

أين هذا الإلحاح على الغباء من إصرار هنرى جيمس فى أوائل هذا القرن على أن يكون المركز الذى ينظر منه إلى الرواية ويقام بناؤها وتبث الحياة فى أركانها هو ذكاء ممتاز يمثل كمال الفرد الإنسانى ؟ وهل كان يمكن أن يحدث مثل هذا التغير العظيم فى تكنيك الرواية لو لم تكن نظرة الإنسان إلى نفسه وعالمه قد تغيرت ؟ لقد انتهى عهد الفرد كما يقول روب جرييه ، فانتهى من الرواية عهد الشخصيات المحددة الملامح والأخلاق : شخصيات بلزاك أو زولا أو جيمس نفسه ، الشخصيات التى تخرج من ماضيها بكيان نفسى وتسعى إلى مستقبلها بهدف ، وأصبحت شخصيات الرواية الجديدة بلا كيان وبلا هدف ، بل بلا أسماء . أصبحت ببساطة "لا شخصيات" .

والعالم الذى تعيش فيه هذه الشخصيات لم يعد عالما خاضعا لإرادتنا وأهوائنا ، عالما ننظر إليه دائما على أنه ملك لنا ، إن لم يكن اليوم فغدا ، وعلى أنه مفهوم لنا ، أو قابل لأن يفهم ، بل أصبح عالما يفرض علينا وجوده المستقبل بدون حاجة إلى تفسير منا . ومن هنا يختلط مفهوما الذكاء والغباء ، فأذكى الأذكياء كأغبى الأغبياء هو الذى لا يقدم تفسيرا ما للأشياء ، بل يكتفى بأن يراها كما هى .

ولا شك أن فتحى غانم كان يعرف دور الغبى فى الأدب المعاصر حق المعرفة حين بدأ يكتب روايته "الغبى" . ولكنه شعر أن قارئه محتاج إلى تبرير هذا الاهتمام

بشخص غبى إلى حد جعله بطلا ، ولا أدرى ما سر هذا الشعور من الكاتب : أهو غرابة الموضوع فحسب ؟ ولكن الموضوع ليس غريبا إلى هذا الحد ، فهناك أنواع من الغباء نراها فى بيئتنا ، وقد نرى مما يستحق الاهتمام أن نصورها لنفضحها أو لنفضح موقفنا منها ، كما فعل جمال كامل بالرسم فى ملزمة ملحقة برواية فتحى غانم ، أو كما فعل محمود تيمور قديما بالكتابة فى "الشيخ سيد العبيط" . أهو إحساس الكاتب بأن التكنيك الذى يهم أن يعالج به روايته تكنيك جديد على القارىء العربى ، ومن هنا حسن أن يمهد له بأسلوب مألوف فى تقديم الكتاب لرواياتهم ، فراح يتحدث عن أوراق عثر عليها تروى قصة هذا الغبى ، وكيف أثارت هذه الأوراق فضوله ، ليثير فضول القارىء بالتبع ؟ أم هو شىء أعمق من هذا وذلك كأن يكون لدى الكاتب إحساس ، ولو غامض ، بأن ظروف الحضارة الغربية التى جعلت للغبى تلك المكانة فى أدبهم المعاصر ليست هى بالضبط ظروفنا ، ومن هنا فلابد من أن يقدم الغبى لقرائنا بمذكرة تفسيرية ، وحبذا لو وجدنا أكثر من مبرر واحد لاهتمامنا بهذه الشخصية ؟ ولكن الفكرة المسيطرة على فتحى غانم فى تصوير البطل هى نفس الفكرة المسيطرة على كتاب الرواية الجديدة ، بل إن تقديمه لهذه الشخصية يصلح تعبيرا عن نظرتهم إلى علاقة الإنسان بالعالم وحتى عن طريقتهم فى الكتابة ، مع أنه (هو أو ناشر الأوراق المزعومة) يدعى الجهل التام بفن الكتابة القصصية :

" إننا لا نستطيع أن نخاطب البحر أو الجبل أو الزهرة أو البحيرة ، لا نستطيع أن نعقد صلة مباشرة مع الأشياء ، وكل الشعراء والفنانين الذين خاطبوا الحيوان أو الطير أو الطبيعة كانوا يخاطبون أنفسهم ويعبرون عن انفعالات أو مشاعر بمناسبة وجود هذه الأشياء فى مواجهتهم ، ولكن أحدا منهم لم يحقق حتى الآن اتصالا مباشرا بصخرة أو لوح من الخشب . فهل الغبى يستطيع ذلك ؟

" منذ عام فقط كانت هذه الأفكار مجرد هواجس غير واضحة تشغل بالى دون أن تقلقنى أو تدفع بى إلى تصرف ما ، ثم قررت كتابة هذه الأوراق لأحدد أفكارى وأوضحها .

" وما دمت فى مجال تنبيه القارىء إلى أشياء قد تغيب عنه بسبب عجزى عن التعبير أود أن أقول له إنى لا أعرف الخيال الأدبى ، ولا أعرف شيئا من فن كتابة الروايات ، وكل همى هو أن أسجل الحقائق والوقائع بدقة رغم ما فى ذلك من صعوبة شديدة .. وكما قلت أنا لا أكتب لأعبر بل أكتب لأفكر . "

ولكن فتحى غانم يتردد أحيانا أمام هذه الفكرة المسيطرة ، وينحرف عامدا أو شبه عامد إلى طريق آخر غير الطريق الذى رسمه فى مقدمة مشروعه . وهو يبدأ بالدوران حول مذهب "الشيئية" فى الكتابة بما يشبه الشروح والتعليقات ، قبل أن يخرج

منه بما يشبه لعبة ماكرة من لعب العقل الباطن ، الذى يمكن أن يخدع حتى الكتاب أنفسهم . فهو يبدأ بأن صفة الغباء التى يلصقها الناس ببطله محمود هى صفة يخرجونها من جيوبهم ويلصقونها به ، أى صفة لا شأن لها بالشيء نفسه ، والشيء هنا هو البطل محمود . وهذه بعينها هى نظرة المدرسة الشيئية إلى "الصفات" التى تتجنب استعمالها فى الكتابة الروائية . ولكن فتحى غانم لا يلبث أن ينزلق إلى الطريقة التقليدية فى الكتابة فيصف محمودا من وجهة نظر عدد من خلطائه : سيادة الوزير الذى يصفه بأنه غبى ولكنه حمار شغل ومخلص ، ومدير مكتب محمود الذى يرى أنه غبى ولكنه لا يصلح لأى عمل ، وزوجة محمود التى ارتبط غباء الزوج عندها أول الأمر بعلاقاته الجسدية والعاطفية معها .

ويمضى فتحى غانم ما يقرب من نصف الرواية ونحن لم نصل معه إلى تحديد لقيمة الغبى : أهو نموذج اجتماعى ، كنموذج المنافق أو الانتهازى مثلا ؟ إن الكاتب يوحى إلينا بما يقرب من ذلك حين يصور محمودا فى عمله وبيته . فسيادة الوزير يضيق بغباء محمود أحيانا إلى حد التفكير فى إبعاده عن منصبه (ويجب أن نعلم أن محمودا يشغل منصبا كبيرا) إلا أنه – أى الوزير – يعود دائما إلى محمود بعد أن يقلب فى رأسه أسماء الأذكياء فلا يجد بينهم من يستطيع القيام بهذا العبء الهائل من الأعمال دون أن يتفلسف أو يعارض أو يناقش مناقشات نظرية جوفاء أو يسلم نفسه للخيال أو يسقط بذكائه فى انحراف غير أخلاقى . ومحمود فى بيته جامد " وكأنه كلما تقدمت به السن ينوء بالأقنعة التى يظهر بها من ضحك وابتسام إلى حزن وغضب إلى رقة وتودد فهو يكثر من ساعات راحته فيتخلى عن كل هذه الانفعالات ويستريح فى غبائه المطبق .. "

ونحن نقرأ هذه الأوصاف الواقعية الدقيقة للغبى فنتذكر "بخلاء" الجاحظ . ويخيل إلينا أن الكاتب نسى مشروعه الأول وانصرف إلى رسم نموذج أو أكثر للغبى كالنماذج التى رسمها سلفه العظيم للبخلاء . ولكننا لا نلبث حتى نجد الكاتب يطلنا من جديد : " أن وصف الغباء سيظل صادرا منا نحن الذين نواجه محمودا .. فمهما قلنا عن غبائه فهذا الغباء ليس حقيقة موضوعية فى محمود وإنما هو حكم منا نحن الغرباء عنه .. " وإذن " نتخلى مؤقتا عن وصف محمود بالغباء ونتخلى عن الاعتقاد بأن انفعالاته ليست أكثر من مظاهر ونكتفى أول الأمر بالنظر إلى محمود كجسد .. كشيء .. كتلة من اللحم والعظم والدم .. وهذا يتحقق لنا بطبيعة الحال عندما نرجع إلى اللحظة الأولى التى ولد فيها محمود وخرج من رحم أمه ليستقبل هذه الدنيا " .

ولكن ترى هل تقضى "طبيعة الحال" (أو طبيعة العمل الفنى الذى بين أيدينا إن أردت الدقة) بالرجوع إلى هذه اللحظة حقا ؟ وماذا عسانا نجد هناك ، والغبى – كنموذج اجتماعى – لن يختلف فى أغلب الظن عن كثير من الناس ، وخصوصا إذا كان هذا الغبى

قد استطاع أن يصل إلى منصب يقرب من وكيل وزارة ، أما الغبى كأداة تكنيكية حديثة لرؤية الواقع كأشياء فإنه لن يرى شيئا ذا بال ؟ ولكننا لا نلبث أن نرى قيمة جديدة للغبى تزحف على عمل فتحى غانم ، وهو اتخاذه وسيلة لرؤية السخافات والمتناقضات التى نعيش فيها ونقبلها بتسليم مطلق ، بل وبدون تفكير . وهذه ليست نظرة حديثة إلى العالم بل هى نظرة عقلانية صرف ، تنتمى إلى القرن الثامن عشر الأوربى . ولا نكاد نمضى فى هذا القسم حتى نتذكر سويفت والرحلات إلى قام بها جلفر فى بلاد الأقزام والمردة والخيل العاقلة ، كما تذكرنا الجاحظ وبخلاءه فى القسم الأول . بل إن أسلوب فتحى غانم فى هذا القسم الثانى يحمل الكثير من سخرية سويفت التى تقوم على معالجة العواطف والانفعالات والعادات ببرود عقلى مطلق . ولهذا يلجأ إلى خلق شخصية طبيب مشغوف بالأبحاث العلمية ليسجل ملاحظاته عن طفولة محمود الأولى .

ومنذ أن يصبح الغبى مراهقا تبدأ قيمته الثالثة فى الظهور ، وهى فى الحقيقة قيمته الأولى ، التى تخلى عنها الكاتب قرابة نصف الرواية . تبدأ هذه القيمة فى الظهور فى الفصول المتوسطة من الرواية ، عندما يسافر اليافع الغبى إلى الريف مع عمه ونرى من خلال عينيه الغبيتين معركة انتخابية فى عهد الأحزاب : نراها بكل سماجتها التى لا يمكن أن يشعر بها إلا ذكى جدا أو غبى جدا ، لأن كل ضجيجها الظاهرى ينحل إلى أشياء جزئية لا معنى لها . ثم تزداد هذه القيمة وضوحا فى الفصول الأخيرة ، التى تصف عشق الغبى وزواجه ، ثم رحلته إلى أمريكا . وأسلوب الكاتب هنا يذكرنا بأسلوب كافكا فى مزجه الواقع بالحلم والخرافة ، واستهتاره المتعمد بالتسلسل الزمنى يذكرنا أيضا بأن التسلسل الزمنى فى روايات كافكا لا يراعى كثيرا (وإن لم يكسر بصورة مقصودة كما نجد عند فوكنر – أحيانا – وعند الروائيين الجدد) . وحين نصل إلى الصفحات الأخيرة نشعر بمبرر لافتراض أن "الغبى" نفسه أو "غ" كما سماه الكاتب أخيرا -- على طريقة كافكا حين سمى بطلة "ك" – هو كاتب الأوراق المزعومة ، وندرك سر التعاطف الذى يشعر به الروائى (أى الكاتب الحقيقى) مع البطل أو الكاتب المزعوم . فهذا البطل "الغبى"هو الذى يمارس الروائى من خلاله حريته فى النظر إلى الأشياء ، غير مقيد "بكلمات" الناس عنها . ولكن الكاتب قادنا فى منعطفات كثيرة قبل أن يذهب بنا إلى هذا البطل . وهنا أعود فأقول إن الدافع الخفى الذى دفعه إلى ذلك قد يكون هو شعوره بأن ظروف حضارتنا لا تدعونا إلى أن نخلق فى أدبنا غبيا كالغبى الذى نراه فى الآداب الأوربية المعاصرة ، ولكنه انساق بغير وعى إلى إعطاء مزيج من القيم ومزيج من الأساليب .

ولست أشك فى أننا يجب أن نضع أيدينا على كل أنواع الأساليب وكل أنواع التكنيك ، ولست أشك أيضا فى أن ظروف الحضارة العالمية متشابهة اليوم فى كل مكان .

ولكن لكل أمة موقفها الخاص تحت هذه الظروف ، وعلى فنها أن يساعد في خلق هذا الموقف بأن يصوغ "التكنيك" الخاص به ، مستفيداً من جميع التجارب . وتداخل القيم والأساليب في هذه الرواية – الرائدة – شاهد على ضرورة ذلك .

(١٩٦٦)

بين الفكاهة والفلسفة والشعر

عرف بعض الفلاسفة الإنسان بأنه حيوان ضاحك ، مثلما عرفه فلاسفة آخرون بأنه حيوان ناطق ، ومن المرجح أن اجتماع هاتين الصفتين للإنسان وتميزه بهما معا عن سائر الأحياء ليس مجرد مصادفة ، ولكنه ناشىء عن ارتباط وثيق بينهما . فإذا كان الكائن الوحيد الذى يستطيع أن يضحك هو في الوقت نفسه الكائن الوحيد الذى يستطيع أن ينطق – أو يفكر – ففى استطاعتنا أن نرجع الصفتين جميعا إلى تلك القدرة الخاصة المميزة للإنسان وهى الذكاء .

ولا يلزم أن يكون المرء عدوا للبشر كى يلاحظ أن العواطف التى كثيرا ما يعتزون بها هى حظ مشترك بينهم وبين الحيوان . إنهم يتعلمون الحب من الحمام والوفاء من الكلب . بل إننا لسنا فى حاجة إلى كثير من الخيال لندرك أن الحيوان يستطيع فى كثير من الأحيان أن يحس المأساة .. ولكننى لا أعرف حيوانا يستطيع أن يضحك ، وحتى القرد اللعوب كثيرا ما رأيته فى حديقة الحيوان وقد انتهى من استعراض مجموعة من ألعابه ، ووقف ينظر إلى الناس الضاحكين لا يبدو عليه إلا نوع من الدهشة البلهاء ، مع عجز تام عن مشاركتهم ما هم فيه ولو بالتقليد الذى اشتهر عنه .

ولكننى أخشى أن أسترسل فى مثل هذه الملاحظات فتشغلنى عن موضوع المقال وهو – كما تعود أن يجد القارىء فى هذه الصفحة – نقد كتاب . والكتاب الذى أوحى بهذه المعانى والصور هو كتاب "التفاحة والجمجمة" لمحمد عفيفى . وإذا كان محمد عفيفى قد اختار – كما قال ناشره – أن يتخصص فى كتابة المقال الفكاهى ، بعد أن كتب القصة القصيرة منذ أكثر من عشرين سنة بإتقان لم يلاحظه جمهور القراء ، لأن الكاتب عجز عن أن يضيف إليه صفة هامة أخرى وهى الإلحاح – إذا كان محمد عفيفى قد اشتهر اليوم على أنه كاتب فكاهى فلا أحسب أن قراءة الكثيرين قد فاتهم أن فكاهته هى من ذلك النوع الذى تلتقى فيه الفكاهة بالتفكير . وماإلى لا أقول إنها فكاهة فلسفية ، والكاتب نفسه يقول ذلك ببساطة ووضوح ، ولكنه يقوله أيضا بمهارة وفن ، ربما لأنه يعرف أن كلمة "الفلسفة" لا يزال لها وقع مخيف على معظم الآذان . والواقع أن محمد عفيفى يعالج فى هذه القصة الخيالية مشكلات فلسفية لا يستطيع أن يعالجها بهذا الوضوح إلا كاتب فكاهى .. ولو كان محمد عفيفى فيلسوفا يكسو فلسفته ثوبا من الفكاهة ليتقبلها

الناس لما وجد فيه أحد فكاهة ولا فلسفة ، ولكنه كاتب فنان يعرف أن الفكاهة – بطبيعتها – ذات إمكانيات فلسفية ، كما أنها ذات إمكانيات شعرية .

أما الإمكانيات الفلسفية للفكاهة فأنت تعرفها حتى في الأقنعة التي يلبسها الأطفال . فالفكاهة تجسم بعض الصفات : البلاهة . المكر . الحيوانية . الشره . الهرم .. الخ . وتجسيم هذه الصفات ينطوي بالضرورة على شيء من التجريد ، وهو أولى صفات التفكير الفلسفي .

وأما أن الفكاهة ذات إمكانيات شعرية فلأن الضحك يقربنا من إخواننا البشر ، فنجد في اللقاء الحميم بين نفوسنا ونفوسهم تعويضا عن أحلامنا الفردية بالعظمة والسيطرة ، وطمأنينة من فزعنا أمام الوجود كلما التقينا بفكرة الزمن والموت . وقد وفق محمد عفيفي في استثمار الإمكانيات الفلسفية والشعرية للفكاهة توفيقا يدعو إلى الإعجاب ، وخصوصا في هذه القصة الخيالية "التفاحة والجمجمة" .

ولابد أن هذا العنوان قد استوقفك .. وهو عنوان غريب حقا على قصة نقول إنها فكاهية . وهل في الجمجمة إلا الرعب الذي تختلط فيه الحكايات الخرافية بقصص الحروب والمذابح في القرون الخالية ؟ ولكن من قال إن الفكاهة لا تعني إلا المسرة والضحك ؟ إن الضحك يختلط أحيانا بالعبوس – لم يجد محمد عفيفي عنوانا لمجموعة مقالاته التي نشرها منذ أعوام أليق من هذا العنوان : "ضحكات عابسة" – ولا بأس بأن ينبهك محمد عفيفي من أول الأمر إلى نوع الضحك الذي يسوقه إليك . ولا بأس بأن يوحي إليك أيضا بموضوع قصته ، وهو ببساطة : الحياة أو اللذة (لابد أنك ستتذكر التفاحة التي اختلسها آدم وحواء) والموت، وإن كان في إمكانك أن تضحك أيضا – ضحكة مرتابة متوجسة – للمفارقة بين التفاحة والجمجمة .

وببساطة – كما يفعل صانع الأقنعة – يخرجك محمد عفيفي من الحياة العادية إلى الحياة التي جردها هو. وهل أكثر تجريدا من أن يلجأ إلى تلك الحيلة البسيطة القديمة قدم السندباد : أن يجعل سفينة ما تغرق في البحر – ويلقي ببطله – راوي القصة على ظهر جزيرة ؟ ولكن ماذا يصنع آدم بغير حواء ؟ وإذن فببساطة أيضا يلتقي آدم – واسمه الآن أحمد ، وصناعته مهندس سفن – بحواء واسمها عزيزة أو على الأصح زازا ، وهي ممثلة مشهورة وفي وسعك أن تتخيل جمالها وعشاقها الكثيرين . يلتقيان متعلقين بخشبة واحدة تحميهما من الغرق. وإذا لم تكن قد أدركت غرض الكاتب حتى الآن فإنه ينبهك بهذا الحوار:

"– عارفه احنا عاملين زي ايه ؟

سألتها .. فلم تجب .

فأجبت نفسي :

– زى نملتين بيغرقوا فى كباية مية ..

– دى مفروض أنها نكتة ؟

– لا ، دى فلسفة .

– طيب خلى فلسفتك لروحك واضرب برجليك علشان الخشبة تمشى .

– انتى عندك فكرة الخشبة دى رايحة على فين ؟

– بايخة ..

فقهقهت ثانيا وأحسست أنى سعيد ."

وهذا هو اللحن الأساسى الذى سيظل يعزف طول الرواية بتوقيعاته المختلفة . فليس فى وسع أى فلسفة حديثة أن تنظر إلى الإنسان على أنه محور الكون . إن آدميين يغرقان فى بحر ، لا يختلفان اختلافا ملحوظا – بالنسبة للمنظور الكونى الهائل – عن نملتين تغرقان فى كوب ماء . وبناء على ذلك فقد يبدو وجود الإنسان على أنه مجرد "نكتة" بل "نكتة بايخة" ولكنه لابد أن يضرب برجليه لتمشى الخشبة : ليستمر الوجود فى سيره ، ولو لم يعرف غاية هذا الوجود ؛ ولا يزال فى مقدوره أن يحس بالسعادة عندما يقهقه ويضم إلى صدره مخلوقا آخر ، ولو كان هذا المخلوق غريقا مثله .

وهذا هو الشعر فى فكاهة محمد عفيفى ..

ولكن قصة البشرية ليست قصة آدم وحواء فحسب . فقد كان من الممكن أن يعيش آدم وحواء سعيدين فى الأرض بعد أن أكلا لتفاحة ، ولكن الذى كدر عيشهما وعيش سلالتهما ابن اسمه قابيل ، وهو أول فردى فى البشرية ، فقد أراد كل شىء لنفسه ، ولو على جثة أخيه . ولكن ما القوة التى كانت لقابيل ؟ أهى قوة الذراع ؟ .. أهى قوة المال ؟؟ أهى قوة الإيهام ؟ أم هى ببساطة قوة الشر ؟ لابد للكاتب الفكاهى الذى يجرد ويجسم من أن يصنع أقنعة متعددة ، وهكذا لا يكاد أحمد وزازا يصلان إلى الجزيرة ويهتديان إلى شجرة التفاح ويألفان منظر الجمجمة حتى يصل إلى الجزيرة نفسها ثلاثة أشخاص آخرون : توتو أو قناع المهارة . والحاج طلبه أو قناع الإيهام . وكرشة أو قناع القسوة والشر . ويمضى الصراع المضحك المحزن بين هؤلاء الخمسة . صراع حول "الأطيبين" – كما وصفهما الفقيه ابن قتيبة – الطعام والمرأة . ولكن المرأة ليست سلبية كالطعام . بل إنها هى التى تملأ القصة بالحياة والحركة . إنها عجيبة . فهى تجد فى كل واحد من الرجال الأربعة نوعا من الفتنة ، حتى كرشة . وراوى القصة يغتاظ لذلك ولكنه لا يحقد عليها ولا ينعتها بالشر . وعندما يغلب على أمره ، مرة بعد مرة ، فيستولى عليها الحاج طلبة بقوة إيهامه ، ثم توتو بمهارة ذراعه ، ثم كرشة أخيرا بعضلاته التى تشبه الغوريلا – يظل راوى القصة محتفظا بجنتلمانيته . "عسير على الرجل – أى رجل – أن يخوض تجربة كهذه بخصوص زوجته . وفى الوقت نفسه – كما قالت زازا مرة – حد

قال له يتجوزها ؟ لو أنه تركنى أتزوجها لكان الآن يجلس هادىء البال . لكنت أنا الذى أهوى بدلا منه ولكنك " ..

ومع أن الراوى جنتلمان ولا يطيق أن يقتل نبابة فقد شهد جريمة قتل فى هذه الجزيرة العجيبة ، ولم يجزع كثيرا أمام المشهد ولا حزن على القتيل .. فقد كان القتيل هو شر الخمسة . كرشة الذى هوى من قمة سلطانه . ولكن فكرة القتل هى التى تفزع بطلنا .. إن القتل لا يصيب القتيل وحده بل يصيب القاتل أيضا . وعندما يجد من الضرورى أن يتخلى عن موقف المشاهدة ويمسك بيمناه مسدسا وبيسراه خنجرا – يمسكه الحب (زازا) عن المضى إلى آخر الطريق ، ولكن الجرح الذى يحدثه فى ساق توتو يكفى لترويض الجماعة أو من بقى منها !

ولابد أخيرا من التفكير فى مغادرة هذه الجزيرة . ولكن كيف : لا طريق إلا العلم . العلم وحده هو الذى يهدى القائد الجديد إلى التغلب على التيارات الخطرة التى تحبسهم داخل الجزيرة العجيبة . وتنتهى القصة ، كما بدأت فى البحر .. ولكن :

– "أحمد – ايه ياروحى : – أحمد – ايه يازازا ؟ – الحق يا أحمد – الحق ايه ؟

– أنا يظهر ح اولد. ايه ؟ ح اولد ياأحمد . يانهار اسود . اسود فى عينك . ح اولد . مش معقول . والنبى ح اولد – زازا – أحمد – زازا ، اعقلى يا بنتى ده وقت حد يولد فيه ؟ "

ولعل قراء كثيرين سألوا أنفسهم والعالم كله يبحر نحو مجهول خطر ، وتحته غواصات وفوقه قنابل ذرية . " ده وقت حد يولد فيه ؟ " فليستلهموا الجواب من هذه القصة الفكاهية .

(١٩٦٦)

درس الأستاذ

حسنا فعل الأستاذ الرائد الدكتور مصطفى مشرفة بأن أخرج للناس روايته الوحيدة "قنطرة الذى كفر" فقد كنت أسمع منذ نحو عشرين سنة أنه يكتب هذه الرواية . كان يحدثنى بذلك حوارى الأستاذ وصفيه ، الصديق الأستاذ محمد عودة .

ولعل العنوان الذى ظهرت به الرواية لم يكن يرد فى تلك الأحاديث ، ولكننى كنت أعرفها رواية عن ثورة ١٩١٩ تختلف عن كل ما كتب حتى ذلك الحين (وبعد ذلك الحين أيضا) من روايات جادة بأنها مكتوبة كلها بالعامية المصرية . وكان صديقى عودة يحدثنى عنها وهو مبهور ، ولكنها بقيت كالأسطورة فى ذهنى وربما فى أذهان أفراد آخرين ، كما بقى صاحبها كالأسطورة أيضا إذ لم يتح لى أن ألقاه من قريب .. ولكنى لم أشك قط أنه معلم كبير . وأرجو ألا يظن القارىء أنى أعتذر لرواية الدكتور مشرفة أو أمهد لحديث هين عنها حين أقول إن إقدام هذا المعلم الكبير على إظهار روايته لجمهور القراء الذين لا يكادون يعرفونه ، مع أنه فى أغلب الظن يعرف قدر نفسه جيدا كما يعرف تلاميذه قدره – إن إقدام هذا المعلم الكبير على إظهار روايته للجمهور الآن هو فى حد ذاته عمل عظيم ، عمل شجاع ونبيل .

ومع ذلك فليس هذا هو الدرس الذى أقصده : فإنما عن الرواية نفسها – لا عن صاحبها – أتحدث . فيقينى أنها درس لناشئة الكتاب ، وتجربة جديدة فى القراءة لجمهور قراء الأدب .

صحيح أن الرواية لم تكمل كتابتها ، فالقارىء يتبين فى يسر أن الصفحات الخمس والتسعين الأولى هى التى كتبت كتابة روائية ، وأن الصفحات العشرين الباقية ليست إلا مذكرات مختصرة بالمادة الروائية الباقية التى لو كتبت على نسق القسم الأول لبلغت صفحات الرواية أربعمائة أو خمسمائة . ومع ذلك فإن تلك الصفحات التى لم تبلغ المائة تبقى من أجمل ما كتب فى الفن الروائى بلغتنا (العامية أو الفصحى) .

وصحيح أن "مظاهر" الفن الروائى فى هذا القسم نفسه ، لم تعد مما تتفتح له الأفواه وتحملق العيون عجبا . فلم يعد أحد يجهل ما هو تيار الوعى ، ولم يعد ذكر الحشرات كالبق والزواحف كالبرص شيئا يتحاشاه كتاب الروايات والقصص أو ينفر منه قراؤهم ، بل لعله أصبح – على العكس – شيئا مألوفا أكثر مما ينبغى ، ويوشك أن يتفوق

على الواقع نفسه بواقعيته . ولم يعد التصريح بالأمور الجنسية دون انفعال شيئا يحتاج إلى جرأة ولا مهارة كبيرة من الكاتب ، أو يفترض ذكاء خاصا في القارىء . كل هذه الوسائل الفنية التي كان يمكن أن تحدث ثورة في الكتابة الروائية منذ ثلاثين سنة أو عشرين (أو من يدري لعلها كانت جديدة أن تغري القراء والكتاب والنقاد بالإعراض إعراضا تاما عنها لفرط تقدمها) لم تعد مجهولة اليوم ، ومع ذلك فإن رواية الدكتور مشرفة تظل درسا عظيما في الفن الروائي ، لأنها تستعمل هذه الوسائل كما ينبغي .

إن اعتماد الرواية في كثير من أجزائها ، بل في معظم أجزائها الأولى ، على تيار الوعي لا يؤدي إلى إستسلام الكاتب لهذا الأسلوب ، فهو لا يزال يرصد المنظر والحادثة والشخصية ، وإنما يستعمل تيار الوعي ليزيد درامية الحدث ، ليضعنا وجها لوجه أمام المأساة التي يطويها كل بطل في أعماقه ، والتي تتناقض تناقضا صارخا مع واقعه الخارجي . والكاتب يداول بين الواقع الخارجي والواقع الداخلي في نسيج محكم تتبين عليه – شيئا فشيئا – رسم المأساة وهو يتكون ، حتى يكتمل النسيج فتكتمل المأساة بالنهاية الفاجعة التي تلوح لها رموزنا . وأوضح مثل على ذلك هو المشهد الأول الذي يشغل خمسا وأربعين صفحة كاملة : مشهد الشيخ عبد السلام الملقب بقنطرة – وقد استيقظ من نومه بعد الظهر في حجرته بربع شيخ العطارين ، وهو الآن يدعو البنت "سيدة" التي تقيم مع أمها العمياء في الحجرة المقابلة وتقوم بخدمته لقاء أجر زهيد ، يدعوها لتصب له ماء الوضوء . وبعد أن يصلي العصر يحاول نظم قصيدة في مدح أحد الباشوات . ثم يخرج من الربع مارا بحجرة فاطمة الدلالة التي يغازلها ثم يقترض منها عشرين قرشا متعللا بأنه نسي كيس نقوده ، وتكون سيدة قد انسحبت إلى حجرتها ثم صعدت إلى سطح الربع ، وراحت تبكي حبيبها الذي مات في الوباء .

هذا هو المشهد ، وأنت تدرك ولا شك أن أروع ما فيه هو ما لا يقدمه التلخيص ، وهو ذلك النسيج المحكم من الوصف الخارجي الدقيق وموجات تيار الوعي التي لا تزال تغطي الواقع ثم تنحسر عنه . وللوصف الخارجي إيقاع ، ولتيار الوعي عند كل شخصية من الشخصيتين إيقاع خاص بها : فكأنها ألحان ثلاثة تتشابك في مؤلف موسيقى .

"سيدة كبت المية على ايديه وبصت على صدره المفتوح وقالت في نفسها : صدر الشيخ عبد السلام مليان شعر – ياترى كل الرجالة كده ؟ وبص هو عليها فكرته بعزيزة اللي كان يعرفها في ثانوى الأزهر فاستحى ونزل عينيه على مية البزبوز اللي بتسرسب على صوابعة ودعك كفوفه على ضهر ايديه وقال : ابقى يا سيدة يا بنتى شوفيلنا حكاية البق دى أحسن حياكلنا بالحيا .

وغسل درعته وودانه واتمضمض : غق .. غق .. تف .. تف .. وانسجمت مضمضته مع بقبقة المية في خروق الطشت النحاس .

وافتكر شيشة الأسطى محمود لما كان يقعد قدام الاصطبل في المغربية ويشد فيها ويتفرج على خيله والسايس بيطمرها .

وافتكر يوم كان قاعد فيه على قهوة السلام وجه سليمان ابن الأسطى محمود وكان الاسطبل بتاعهم قدام بيت عزيزة اللى كان بيبوسها تحت السلالم .

.. سليمان بص حواليه لمحني وعمل نفسه مش شايف وقف في وسط الكراسي يتفرج على اللى بيشرب قهوة واللى بيشد في الشيشة واللى بياكل لكوم " .

وتتجاذبه صورة سليمان وحديث سيدة ، ولا تلبث أن تعرف لماذا لا تريد صورة سليمان أن تبرح خياله. لقد مازحه سليمان مزاحا باردا يومها بأن صفعه على قفاه في القهوة . والشيخ عبد السلام لا يستطيع أن ينسى هذه الحكاية التى مرت عليها سنون . ولا يريد أن يغتفر لنفسه جبنه حتى وإن اغتفر لسليمان إهانته . ومع ذلك فليست صورة سليمان وحدها هى التى تشغله . ان صورة عزيزة لا تزال تراوده حتى اليوم ؛ ولا يزال آسفا على ذلك اليوم الذى واعدها فيه أن يلتقيا في مندرة الربع المهجورة ، ولكن أحد سكان الربع صادفه نازلا فاستوقفه وراح يحدثه حديثا طويلا عن ابنه الذى يحتاج إلى درس في العربى . إن الفقر هو أساس إحساس قنطرة بالذل . وحين يرمى في كف صبى شحاذ بقرش تعريفه من العشرين قرشا التى اقترضها من فاطمة الدلالة يشعر " .. بعظمة وكبرنفس ، ويحس انه يتحدى الفقر . غلبان .. والله كلنا غلابة يارب " .

وسيدة أفقر منه وأشد عجزا ، إن ذكرياته المؤلمة تهاجمه ولكنه يصمد لو ويصاولها ، أما هى فليس لها إلا ذكرى واحدة لا تزال تروغ منها حتى إذا غلبتها لم تملك أمامها إلا الدموع .

" وحست سيدة بالجوع وافتكرت ان الشيخ عبد السلام ساب شوية زتون في صحن لبلة امبارح .

" راجل مأرم كل شوية يخبى الأكل في حتة لكن أنا برضه بعرف مكانه يارب يخرج بقى أنا جعانة " .

" وعشان تهرب من الجوع سهمت تسهيمة شافت فيها المنور تانى والأربعين راس الا راس اللى كانوا بيتفرجوا على عجين أم عجوة وكان بينهم راس الحاج جاد راجل بدقن ووش حزين باين عليه الصلاح .

" الحاج جاد النجار كان الشخص الوحيد اللى ما تكلمش بس بص لفوق وسيدة بصت في وشه لقت فيه حزن فكرها بابنه اللى مات من شهر بالشوطة .

" وهمست سيدة لنفسها : مات خلاص .. مافيش فايدة . وسهمت زى النايم نوم مغناطيسى ونزلت دموعها فى حجرها " . إن مأساتها هى أنها ، بمعنى من المعانى ، قتلت حبيبها . وبين مئات التفاصيل الحية وبين سطور من الغزل أشبه بالشعر ترتسم خطوط هذه المأساة .

"وافتكرت درعته وهو بيشتغل فى الدكان مع أبوه قبل العيا ولما كان يقف والفارة فى أيده بيمسح بها لوح خشب ع البنك . وكان عضل درعته مفصل جميل يلعب مع حركة ايده زى ما يكون موج على وش مية لعب بيها النسيم .. وكانت سمانة رجله مدورة زى الرمانة ..

" وكنت أقول فى نفسى لما اشوفه فى الدكان ودرعته مشمرة الليلة بالليل وأنا فى حضنه حقول : احضنى قوى بين ايديك يا أجمد وابوس درعته .

" وبعد شهر عيا الجسم اللى كنت بعبده والعينين اللى لما كانت تترفع فيه على غفلة وهو بيبص لى تخلى عنيه تسترخى وتخلى جسمى يترعش م الخوف لحسن بعدين ارمى نفسى فى حضنه وسط الناس واقول له : قول لهم انى أنا البنت اللى بتحبها .. بعد شهر عيا قرفت من جسمه ولا رضيتش اقعد جنبه لكن لما نزلت مش دارية انهم بيكفنوه وبصيت على وشه وهو ملتم هادى ساكت زى ما يكون واحد رايح فى النوم حسيت انهم لو دفنونى وياه كنت أرقد جنبه فى التربة لغاية يوم القيامة ".

" انتى قرفانه منى يا سيدة .

" قلبى وجعنى تانى . وبعدين قمت اتمشى فى الأودة ايالك يجيلى نوم وبعدين سمعت خرفشة فى الباب قلبى وقف م الرعب .

" طلع ازاى ؟ لكن دا عمر التمرجى قايل مايقومش من على الكنبة لحسن يحصل له نزيف ويموت ..".

لعلنا نرى قنطرة وسيدة أكثر من غيرهما فى الفصول الأولى من الرواية ، ولكنهما ليسا بطليها الوحيدين. ان " ربع شيخ العطارين " مجتمع كامل ، مجتمع يطحنه الفقر ولكن أشخاصه مفعمون بالحياة ، وتهبط به الرذائل ولكن الثورة الوطنية ترفعه . وهذا هو التحول الذى أعجلت الرواية عن إظهاره . لقد كنا فى حاجة إلى الصفحات الخمسمائة كلها لكى نرى قنطرة فى تحوله من متملق وضيع لا يعف حتى عن القوادة إلى بطل فدائى يقدم على الموت مطمئنا فى سبيل بلاده . ولكن حسب الصفحات التى قرأناها أنها أقنعتنا بأن امتزاج الخير بالشر فى نفوس الناس – كل الناس – جدير بأن يملأنا تفاؤلا وحبا للإنسان .

وهذه الفلسفة المتفائلة الشجاعة ، وهذا الفهم العميق للطبيعة البشرية هما اللذان يجعلان روعة استخدام الوسائل الفنية في رواية "القطرة الذى كفر" شيئا أكثر من مجرد براعة فى التكنيك الروائى

أليس هذا درسا من أستاذ ؟

(١٩٦٦)

٦

تجارب في القصة القصيرة

تجربة حب .. تجربة أسلوب

فى احدى قصص هذه المجموعة "الشيء الثالث" يقول فنان لصديقه :

"الذى حدث لم يكن تجربة فنية ، ولا تجربة غرامية ، وإنما هو شيء ثالث لست أدرى ما هو .. إنه شيء بلون هذه الحياة التى نعيشها فى هذه الأيام ، إن الحياة لها طعم غريب . كل شيء نفعله ليس هو ما نريده بالذات ، كل مكان نذهب إليه يتضح لنا فجأة وبعد أن نصل إليه أنه ليس المكان الذى كنا نريده .. كنت أريد أن أرسم صورة .. كنت أريد أن أنتج فنا .. فرسمت هذه الصورة التى لا فن فيها .. ووقعت فى حب نادية .. ماذا يمكننى أن أسميه الآن .. إنه حب بلا حب .. تماما كهذه الحياة .. حياة بلا حياة .. "

بهذه الكمات يضع الفنان "مصطفى" مفتاح قصته فى أيدينا .. بل يضع فى أيدينا مفتاح هذه المجموعة كلها ، وأسلوب القصة القصيرة الذى يجاهد فتحى غانم ليجعله أداته التعبيرية .

فالقصة سلسلة حوادث . والحوادث ما هى إلا أفعال تصدر من إنسان .. حتى الأفعال التى تنزل بالإنسان ولا يد له فيها .. هى أيضا تتلون بكيفية استقباله لها وتأثره بها ، ولكن الإنسان فى أفعاله وانفعالاته يسير وفق "منطق" خاص ، منطق يجعله يحب شيئا ما فيقبل عليه ، أو يكره شيئا آخر فينفر منه .. يشك فينقبض ، أو يؤمن فيندفع ، أو يفرض على نفسه الإيمان بلا إيمان فيندفع وجحيم الشك يعذبه من الداخل . وكاتب القصة هو الكاتب الذى يفهم هذا المنطق النفسى لأبطاله قبل أن يصور أفعالهم وانفعالاتهم ..

والقصة القصيرة – بالذات – امتحان عسير لهذا الفهم النفسى . فكاتب القصة القصيرة لا يبنى عالما ، بل يشق طريقا ، لا يرفع هرما ، بل يصنع مسلة ، لا ينقلنا إلى جوه بمئات التفاصيل التى تحيط بالمشكلة ، بل يقتعنا بالمشكلة نفسها . ولهذا كانت القصة القصيرة شبيهة بالشعر . فهى ليست صنعة تفكير ، ولا صنعة هندسة ، بل صنعة خيال ، بقدر ما هى صنعة حساسية .

فكاتب القصة القصيرة يلتقط من العالم المحيط به – عن طريق العطف والفهم – نظرة خاصة إلى الأشياء ، إدراكا بديهيا لما هو قيم وما هو تافه ، وهذا الإدراك هو لب فنه ، هو الخلاصة الشعرية التى تكمن خلف جميع أعماله ، وبغير هذا الإدراك الذكى العطوف لن تكتب قصة لها وزن ، ولن يوجد أسلوب له أصالة .

والذى يقرأ مجموعة فتحى لابد أن يشعر بأنه يمتلك الإدراك ، وأنه يجاهد ليمتلك الأسلوب .

ونعود إلى قصته "الشيء الثالث" . فالرسام المعروف مصطفى يوسف كان كثيرا ما يسخر هو وصديقة – راوى القصة – من أولئك الأغنياء الذين يريدون تزيين جدران قصورهم بصورهم الزيتية . ولكن حاجته إلى المال اضطرته أن يرسم سيدة من تلك الطبقة نفسها .

وأخذت تتردد على مرسمه وتجلس أمامه " تنظر إليه بوجه نظيف هادىء يعكس طفولة وسذاجة ، لولا شفتان غليظتان كأنها قد استعارتهما من امرأة أخرى ناضجة مجربة ! "ويظل يتفحصها وقتا طويلا ولكنه لا يصل إلى شيء مما يدفعه إلى أن يمسك بالفرشاة ليرسم . فهو لم يكن يعرفها كما تعود أن يعرف موضوعاته .. لم يكن يعرف ما الذى يضحكها وما الذى يبكيها ، كيف تحب وكيف تغضب وكيف تخضع . حتى قالت له يوما إنها ذاهبة مع زوجها إلى الريف ، وعرضت عليه أن يأتى معهما ليستمر فى رسمها هناك. وكان الزوج مشغولا دائما بكلبه ، والفنان يخرج مع السيدة الأرستقراطية كل صباح يمشيان بين المزارع ، وهمس الفنان لها : أنا أحبك ..

"الذى حدث لم يكن تجربة فنية ، ولا تجربة غرامية ، وانما هو شيء ثالث لست أدرى ما هو .. انه شيء بلون هذه الحياة التى نعيشها فى هذه الأيام .."

هذه الحياة ، الحياة بلا حياة ، هى التى تفرض نفسها على إدراك كاتبنا ، حياة معقدة غاية التعقيد فى ظاهرها ، ولكنها فى حقيقتها تسير بالغريزة المحضة ، وأبطاله يندفعون فى هذه الحياة شبه مجبرين ، لأنهم يريدون أن يحققوا أنفسهم ، فيقبلون زيفها وآليتها ، ولكن شيئا فى نفوسهم يظل يصدهم عنها ، فهم لا يؤمنون بشيء فوقها ولكنهم لا يؤمنون بها أيضا (ومن أجل هذا تبقى لهم إنسانيتهم). وقد يفرض الكاتب لهذه التجارب العشوائية نهاية سعيدة – كما فى القصة الأولى "تجربة حب" – ولكنه يكتفى غالبا بتسجيل جمود هذه الحياة فى كل مستوياتها – من الكناس إلى الطبيب – وانعزال الأفراد لا يلتقون فيها إلا بأجسامهم فقط ، كما يفعل فى قصة "دنيا" .. ويلتمس الخلاص لأبطاله أحيانا فى الإتصال "بروح الشعب" ، ولكن هؤلاء الأبطال يظلون – وهم فى زحام الناس – فرديين ساخطين .. فلكل منهم قصة يطويها "كرصاصة قديمة مستقرة فى صدره" ، حتى ذلك المثقف الذى نبت من تربة الشعب ، إذا أراد أن يعود إلى الناس الذين أحبهم زمانا جاءه الرد الساخر فى صوت امرأة تطوقه بذراعيها ، وتداعب ساقه بقدمها قائلة :

– أليس عندك أفكار ؟

***

لابد أن يكون الفن أمينا فى تصوير أزمة الفرد المنعزل ، المجهول ، حتى تبرز فيه – من بعد – الفكرة الجماعية بكل عنفوانها .. حتى تنبعث نحن إلى هذه الفكرة الجماعية بقوة الصدق ، لا بقوة الواجب ..

فالعيب الوحيد الهام فى هذه المجموعة هو أن صاحبها يضع فيها أشياء بحكم الواجب لا بحكم الصدق . فهو أضعف ما يكون حين يتعمد أن يجعل قصصه دعاية لأفكار تقدمية .. وأقوى ما يكون حين يعبر عن حساسيته الخاصة . وأسلوبه عادى حين يحاول أن يصور "الأشياء" على طريقة الواقعيين ، وفنى أصيل حين يقابل الواقع القلق المتغير خارج النفس بالواقع الثابت الملح داخلها ؛ وقد يشعر فتحى غانم أن من واجبه أن يكون تقدميا وشعبيا وواقعيا ، وقد يكون كذلك فى تفكيره ومقالاته . ولكنه ليكون كذلك فى فنه يجب أن يترك هذه العناصر تتحد بحساسيته غير الواعية ، وليس عليه ليحقق هذا الاتحاد إلا أن يكون صادقا ، وأن يصور ذلك التناقض نفسه بجرأة وأمانة .

(١٩٥٨)

نجيب محفوظ .. وقصصه القصيرة

عاد الأستاذ نجيب محفوظ إلى كتابة القصة القصيرة فكان آخر ما قرأنا له قصتين : واحدة بعنوان "موعد" والأخرى بعنوان "الجامع فى الدرب" نشرتا فى أهرام الجمعة فى شهرى فبراير ومارس . وقد جرب نجيب محفوظ القصة القصيرة فى أول عهده بالإنتاج الأدبى حين كان ينشر فى مجلة "الرواية" بين سنتى ١٩٣٧ و ١٩٣٩ قصصه القصيرة التى ضمنها مجموعته "همس الجنون" فيما بعد . ولعل هذه التجارب الأولى هى التى دعت نجيب محفوظ إلى العكوف على فن الرواية الطويلة بدلا من القصة القصيرة هذه السنين الطويلة ، حتى أخرج لنا رواياته الكبيرة عن القاهرة القديمة وتوجها بثلاثية "بين القصرين" . فالأستاذ نجيب محفوظ أديب دارس لا يتكىء على الموهبة وحدها ولا يتنقل بين فنون الأدب إلا عن إدراك عميق لخصائص كل فن ، ولابد أنه لاحظ – بفطرته أو بدراسته – أن تجاربه الأولى فى القصة القصيرة تكشف عن اتجاه أصيل إلى ما يمكننا أن نسميه "رسم الحياة" ، وأن هذا الاتجاه إنما يجد إطاره الفنى الحقيقى فى الرواية الطويلة ، فكانت أعماله الروائية بعد ذلك أمثلة ممتازة للبناء الروائى الكبير الذى يأسر القارىء ويستولى عليه ويجعله يعيش فى جوه ، واستطاع نجيب محفوظ فى هذه الأعمال الكبيرة أن يكتب سجلا ضخما لبيئته وعصره ، على طريقة الكتاب الواقعيين . وها قد عاد الأستاذ نجيب محفوظ إلى القصة القصيرة .

فى هذه العودة نجد جهد الكاتب الكبير الذى لا يزال يكتشف دائما زوايا جديدة من نفسه ، فيتلمس بقدرته المرنة الخلاقة وسائل جديدة للتعبير . فالقصة القصيرة ، حين يعود إليها نجيب اليوم ، هى بالنسبة إليه وسيلة جديدة للتعبير . فقد انتهت قصصه القصيرة الأولى عند مرحلة معينة من مراحل نضجه ، أما هذه المرحلة الجديدة فإن كاتبنا يدخلها مزودا بتجارب فنية ضخمة ، فله لغته المتميزة ، وأسلوبه فى الحوار ، وطريقته فى رسم الشخصيات ؛ ولديه ، فوق ذلك كله ، القدرة الفنية الكبرى التى تحول هذه الخصائص كلها إلى أدوات فنية طيعة ، مع أنها قد تصبح أوزارا تقيد حركة الكاتب وتتلف عمله ؛ وأعنى بهذه القدرة الفنية الكبرى ، المرونة التى سبق أن أشرت إليها ، وهى التى تساعد الكاتب على الابتكار ، وترشده لا إلى ما يجب عمله فحسب ، بل إلى ما لا يجب عمله أيضا ، وقد يكون هذا أهم للفنان .

والنظر الدقيق المستأني إلى قصتي "موعد" و "الجامع في الدرب" على ضوء هذه المعايير ، يكشف عن مستويين متباعدين في التحقيق :

قصة "موعد" تبدأ بخواطر زوجة شابة :

"أسعد ما في اليوم هو هذا الوقت من الليل . انتهت متاعب الواجبات ، استقر كل شيء في موضعه على أحسن حال ، حتى المطبخ بات أنيقا نظيفا كأنه معروض للبيع ، الخادم أوت إلى غرفتها لتنام ، لم تبق إلا جلسة مريحة طويلة يبهجها الحب العائلي ، حول الراديو المردد لشتى المسرات . ولولو الصغيرة لا تنام، لا تود أن تنام ، ولا أن تكف عن اللعب والشقاوة : ولكن هذا السيد ، هذا الزوج السعيد ، ما باله . لولو الصغيرة لا تدع لنا فرصة للتفكير . إنها تُرامي بنفسها علينا بلا نذير ، ليرتطم الرأس بالرأس ، أو تنشب الأظافر الصغيرة بالخد أو الرقبة ، وكافة المساحيق لا تنجح في إخفاء هذه الأظافر الصغيرة ، بنت لم تجاوز الثالثة ولكنها عفريتة بكل معنى الكلمة ، وكانت هي جديرة بأن تكون أسعد الناس لولا ما يبدو على الأب من تغير حقيقي . وها هو شارق في المقعد الكبير مطروح الرأس إلى الوراء ، ينظر إلى السقف تارة، وتارة إلى الراديو من فوق الزجاجة الذهبية السائل القائمة على ترابيزة أمامه . معهم كأنه ليس معهم ."

وتتطور القصة في حوار بين الزوجين : الزوجة تحاول أن تعرف ماذا غير زوجها ، ما الذي يجعله يجلس بينهما في هذه الأيام لاهيا عنهما عاكفا على نفسه وعلى زجاجة الخمر التي أمامه ، ما الذي يجعله يقرأ كتب الأرواح . وهو يتهرب من الجواب ، وينقلنا الحوار في يسر إلى أفكار الزوج هذه المرة . إن هذه الأفكار تدور كلها حول الموت ، وفكرة الموت تعرض مغلفة في كثير من الاستعارات والكنايات :

"ويظل محملقا في الظلام وخلايا رأسه تحترق بالأفكار المحمومة ، وهيهات أن يدري أحد شيئا عن أحاديث الظلام ، عن رعب الظلام ، عن التفكير في الهاوية التي ليس لها قرار . في الظلام تطمس معالم كل شيء ، إلا الموت . الموت وحده يرى بلا ضوء ، وهو كالظلام لا شيء يؤخره عن ميعاده . وإذا جال بالخاطر فقد كل شيء معناه وقيمته وحقيقته ."

ونخرج مع الزوج إلى قهوة "متاتيا" ، فاليوم أحد ، ودكان الأدوات الكهربائية الذي يملكه مغلق . وفي القهوة يستقبل أخاه القادم من الريف ، ونعرف من حوارهما أنه ضرب له موعدا في هذه القهوة ليطلعه على سره.

لقد أراد بطلنا ، صاحب محل الأدوات الكهربائية ، أن يؤمن على حياته ، فرفض طلبه ، وذهب إلى عدد كبير من الأطباء ، واقتنع بعد هذه الاستشارات أنه ميت بعد أشهر قليلة . وقد ضرب هذا الموعد لأخيه كي يطلعه على الأمر ويوصيه أن يرعى تكاثه وزوجته وبنته .

ويحاول الأخ بإيمانه الريفي الراسخ أن يشكك بطلنا في مزاعم الأطباء ، وأن يقنعه بالسفر إلى القرية للاستجمام ، وزيارة شيخ هناك ذي كرامات . فيوافقه بطلنا بأدب ، ولكن دون اقتناع .

ويصر الأخ الريفي على العودة من فوره ، ولكن له مشاوير يريد قضاءها وحده قبل السفر . فيفترقان على باب القهوة . وبينما يكون بطلنا مستقلا عربة في طريقه إلى منزله ، تتوقف السيارة لحظة عند زحام أمام الأزبكية . ويطل صاحبنا قليلا - فقد عرف أنها حادثة - ولكنه يجفل من إمعان النظر ، فتمضي به السيارة ، بينما نسمع مساح أحذية ينظر إلى الجثة الممددة أمام سيارة الأوتوبيس ويقول :

- أنا رأيت هذا الشيخ منذ نصف ساعة فقط ، كان يجلس في قهوة متاتيا مع واحد أفندي ..

هذه قصة قصيرة ناجحة بغير شك . ففيها الوحدة الكاملة ، والإقتصاد في التكوين الذي يخفي وراءه ثروة من المعاني . وهي ليست علامة استفهام كبيرة أمام لغز الموت فحسب : فعلامة الاستفهام هذه لا تبرز إلا بفضل التناقض الواضح بين الأخوين : بورجوازي تؤرقه فكرة الموت ويتلهى عنها بالخمر ويحلم بحياة صاخبة قبل أن يجيئه المقدور ، وريفي عميق الإيمان بالقدر ، لا يفزعه كلام الأطباء ولكن يهز الأسطورية الراقدة في أعماق نفسه توهج الشرر من سنجة الترام حين تخرج عن سلكها الكهربائي . ومع ذلك فالتناقض ليس إلا جانبا من هذه العلاقة التي نتصورها بين الأخوين ، فهناك بجانب هذا التناقض تشابه في النفسية كتشابههما الجسمي ، تشابه قوامه موقف الإنسان المتخبط أمام القدر ، والنهاية غير المتوقعة تأتي لتؤكد هذا المعنى .

ومع ذلك فإن القارىء يحتاج أن يفك خيوط القصة في ذهنه ويعيد ربطها بشيء من التعديل حتى يخرج من القصة بجوهرها الممتاز . فالقسم الأول من القصة وهو خواطر الزوجة والحوار الذي يدور بينها وبين الزوج لا يخدم بناء القصة كثيرا ، بل هو أشبه بالفرش العريض الذي أتقنه نجيب محفوظ في رواياته الطويلة ، ونجح فيه هناك نجاحا كبيرا لأن الرواية كما قلنا رسم للحياة ، أو بناء لعالم ينقلنا الكاتب إليه رويدا رويدا ، ولكنه في القصة القصيرة تشتيت لانتباه القارىء . ويعد هذا الفرش العريض يركز الكاتب موضوعه فجأة ، ويركزه بشكل مباشرمعتمدا على خواطر البطل ، مستعيضا بالصناعة البيانية عن الصناعة البنائية . والعرض المباشر للأفكار التي يتناولها الكاتب يحتمل في الرواية الطويلة ، أيضا ، ما لا يحتمل في القصة القصيرة . وأنا أقصد هنا بالطبع تلك الأفكار التي هي موضوع الكاتب ، لا أفكار الكاتب نفسه ، فليس يخطر ببال أحد أن ينسب إلى نجيب محفوظ سذاجة عرض أفكاره هو في شيء من قصصه الطويل أو القصير .

أما قصة "الجامع فى الدرب" فهى تجربة جديدة ، ضخمة ، فى القصة القصيرة . ونجيب محفوظ يبدو فيها فى قمة عنفوانه . فهنا أصبح فن القصة القصيرة فى يده مطواعا ، يخضع لضربات إزميله ويعطى من الأشكال الجديدة بقدر ما يقبل الكاتب نفسه من حدود القصة القصيرة وإمكانياتها . وإذا كنت قد استطعت أن ألخص قصة "موعد" ، بل إذا كان عرضى لتسلسل حوادث هذه القصة تمهيدا ضروريا لنقدها ، فإننى لا أستطيع أن أتناول قصة "الجامع فى الدرب" بهذه الطريقة دون أن تتحطم القصة فى يدى . قصة "الجامع فى الدرب" قصة كاملة "التكنيك" ولذلك لا يمكن عرضها عرضا سليما إلا بوصف هذا "التكنيك" . والعنوان يعطى الأساس الأول للتكنيك وهو المكان . فهنا جامع على رأس درب من دروب الفجور فى العهد البائد ، ومجاور لدرب آخر يأوى اليه البلطجية وتجار الموبقات . والأساس الثانى للتكنيك ، وهو الابتكار الرائع لنجيب محفوظ ، هو طريقة تعاقب اللوحات بين الجامع والدرب . ففى الجامع الشيخ عبد ربه لم يزل متضجرا ضيق الصدر مذ عين إماما لهذا الجامع ، وعلى مقربة منه عم حسنين بائع عصير القصب الذى يبدو للشيخ عبد ربه أنه الرجل الصالح الوحيد أو الرجل العادى الوحيد فى الدرب كله . والشيخ عبد ربه مواجه بامتحان قاس لضميره ، فقد أمر أن تكون خطبة الجمعة فى تأييد "ولى الأمر" وهو الملك السابق والهجوم على معارضيه السياسيين الذين يسمون "الدجالين ومثيرى الشغب" .

وفى الدرب أيضا أزمة . "فشلضم" البرمجى المعروف قد صمم على قتل عشيق "نبوية" حتى يظل سلطانه مستتبا على الحى بأكمله ، وقد دبر الخطة مع أعوانه . وقتل شلضم الفتاة وعشيقها ، وألقى الشيخ عبد ربه الخطبة كما أمر . وأثارت الخطبة سخط الناس المجتمعين للصلاة ، وسيق بعضهم إلى السجن ، بينما أثارت جريمة شلضم حقدا ممتزجا بالرهبة فى نفوس الخاطئات المسكينات . والمشهد الأوسط من مشاهد القصة يجرى فى أحد تلك البيوت وقت صلاة الجمعة ، بين الفتاة المسكينة "سمارة" وزبون جديد . الرجل يسمع كلام الخطيب ، ويصفه بالنفاق ، ثم يلاحظ صورة سعد زغلول فى أحد جوانب الحجرة فيقول : "سمارة وطنية وشيخ منافق" . فتجيبه متنهدة "يا بخته ، بكلمتين يربح الذهب ، ونحن لا نستحق قرشا إلا بعرق جسمنا كله " . ويقول : "ثمة رجال محترمون لا يختلفون عنك فى شىء ولكن من يجد الشجاعة ليقول ذلك ؟" فتقول : "وقاتل نبوية معروف للجميع ولكن من يجد الشجاعة ليشهد بذلك ؟"

والمشهد الأخير فى وقت صلاة الفجر . لقد انطلقت صفارات الإنذار ولم يجد أهل الدرب مكانا يلجأون إليه غير الجامع . ويفزع الشيخ عبد ربه ويقول ويكرر : "لم يجمعهم الله فى مكان واحد إلا لأمر !" وينفلت من الجامع رغم معارضة المؤذن والخادم ويصيح : "اتبعانى قبل أن تهلكا" . وتنطلق صفارة الأمان بعد لحظات ، وتبدو طلائع

الصباح فى مثل حلاوة النجاة ، "ولكن الشيخ عبد ربه لم يعثر على جثته إلا عند الشروق ".

فى هذه القصة أعطى نجيب محفوظ فن القصة القصيرة كل مايستحقه . فالأسلوب صلب قاطع كالماس ، وليس فى القصة كلها جملة واحدة لا تشبه الحجر فى العقد ، والصورة البيانية قد ذابت ذوبانا تاما فى الحركة الدافقة ، وطريقة تتابع المشاهد لا تعتمد على الترتيب الزمنى بقدر ما تعتمد على المنطق الفنى ، منطق التضاد والتشابه بين ما يجرى فى الجامع وما يجرى فى الدرب . ثم تأتى الخاتمة باشارتها الأسطورية الملهمة إلى هلاك العصاة . ولكن السخرية الخفية التى لا تفوت نجيب محفوظ هى أن الذى يهلك هنا هو من يحاول النجاة ، من يظن فى نفسه الطهارة .

ولا شك أن نجيب محفوظ قد أفاد فى هذه القصة من "المونتاج" السنمائى بقدر ما أفاد من ثقافته الأدبية ، واستطاع بمرونة مواهبه الخلاقة أن يقدم عملا فنيا سيذكر ، على صغره ، بين شوامخ أعماله .

(١٩٦١)

اللص والكلاب

هذا هو أول عمل كبير كامل يظهر لنجيب محفوظ بعد تمام "الثلاثية" سنة ١٩٥٧ . فترة غير قصيرة بالنسبة لكاتب مثابر منتظم مثل نجيب محفوظ . وكان أول ما تحدث به أصدقاؤه ومريدوه في هذه الفترة أنه لم يعد يدري ماذا يكتب ، وأنه يشعر بأن عمله قد انتهى .. الخ ؛ ولم يكن يخفى على مراقب يتتبع هذه الأنباء من بعيد أن الكاتب الكبير الذي دعمت "الثلاثية" الضخمة شهرته بعد سنين طويلة من الصبر والكفاح ، بين لا مبالاة القراء وغفلة النقاد ، لا يريد أن يستغل شهرته الجديدة التي دفع ثمنها فادحا ، ولا أن يحول أسلوبه الذي صنعه بالكد في مغامرة التعبير إلى "ماركة تجارية" .

ثم بدأت تظهر فصول "أولاد حارتنا" ففاجأت الناس بموضوع جديد وأسلوب جديد ، وبدا أن نجيب محفوظ قد استقر – كما يمكن أن يستقر الفنان – فتتابعت أعماله الجديدة ، وكان مما يسترعي النظر أنه عاد إلى فن القصة القصيرة الذي عالجه في مستهل حياته الأدبية ثم انقطع عنه فترة طويلة ، وكان مما يسترعي النظر في هذه القصص القصيرة أن كثيرا منها تجارب جديدة في "التكنيك" ، وأن "الرمزية" هي الطابع المميز لعدد غير قليل.

وأول ما ينبغي أن نلاحظه في "اللص والكلاب" هو أنها قصة من هذه القصص القصيرة . صحيح أنها شغلت صفحة القصة في "الأهرام" جملة أسابيع ، واستطاعت أن تملأ كتابا متوسط الحجم ، ولكن هذا لا يخرجها من حدود القصة القصيرة ، ولا يدخلها في حدود الرواية .. وهذا النوع يسميه النقاد الغربيون "القصة القصيرة الطويلة" لأنه يمتاز بالصفة الجوهرية للقصة القصيرة وهي وحدة الخط ، سواء أكان هذا الخط مرتبطا بشخصية واحدة أم بعدة شخصيات ، محصورا في زمان قصير أم ممتدا على مدى بضع سنين . وهذا الخط ظاهر في قصة "اللص والكلاب" ، بل إنه مرتبط أيضا بقلة عدد الشخصيات ، وقصر الزمن ، حتى ليمكننا القول بأن "اللص والكلاب" ليست قصة قصيرة فحسب ، بل هي قصة قصيرة محبوكة الأطراف، كالمسرحية المحبوكة . فنحن مع اللص – سعيد مهران – منذ خروجه من السجن عازما على الانتقام من زوجته – نبوية – وتابعه الخائن – عليش – إلى أن يقتل برصاص البوليس بعد أن فشل في محاولته وأصابت رصاصاته الطائشة بريئين . وشخصيات القصة لا تتجاوز العشرة ، ومعظمهم

لا نرى صورهم إلا فى مواقف محدودة ضرورية للخط الواحد الذى تسير فيه القصة ، كما هو الشأن فى القصة القصيرة ، وليس فيهم إلا شخصيات أربع تمسك بهذا الخط: سعيد مهران نفسه ، وصديقه السابق ، الصحفى رءوف علوان ، والشيخ المتصوف على الجنيدى ، ثم الفتاة البغى نور ، التى يأوى إليها سعيد مهران وهو مطارد . وليس للزمان والمكان دور كبير فى القصة . صحيح أن الكاتب يفهمنا بإشارة أو إشارتين إلى "عيد الثورة" و "الدنيا الجديدة" أن حوادث القصة تجرى بعد ثورة ١٩٥٢ ، ولكن أين هذا من الرصد المنظم للحوادث الذى نجده صريحا فى "خان الخليلى" ومعمى بعد الشيء – لأسباب سياسية – فى "القاهرة الجديدة" ؟ بل أين هو من الإحساس الغامر بخطوات الزمن ، الذى يكون اللحن الأساسى فى "الثلاثية" ؟ وصحيح أن مكان القصة هو قاهرة نجيب محفوظ ، الممتدة من العباسية إلى الأزهر ، أو على الأصح الجانب الشرقى منها فى حدود المقابر ، ولكن أين صورة هذه المنطقة من الصورة المحددة – كأنها مرسومة على خارطة – التى نجدها فى الروايات الأولى ؟ ولكننا سنعود مرة أخرى إلى الكلام عن دلالة الأمكنة فى "اللص والكلاب" .

وحتى الشخصيات الأربع التى تمسك بخيط القصة ، ونجد بينها من الارتباط الوثيق ما يكاد يمحو الحدود بينها ، حتى لنشعر بأنها جوانب لنفس واحدة ، نفس سعيد مهران إن شئت ، أو "النفس الإنسانية" إذا ازددت قربا من فهم الكاتب . فحتى سعيد مهران كشخصية ليس له التحديد الذى نعرفه لشخصيات نجيب محفوظ القديمة . إن تصوره لنفسه ، وتصور الآخرين له ، متنافران إلى حد التناقض فى بعض الأحيان ، فهذا الشيخ المكشوف عنه الحجاب ، الشيخ على الجنيدى ، يقول لأبيه حين أخذه طفلا إلى "الحضرة" "هذا ابنك الذى حدثتنى عنه ، النجابة فى عينيه ، قلبه أبيض كقلبك ، وستجده إن شاء الله من الطيبين" . ثم يقول له حين جاءه خارجا من السجن : "أنت لم تخرج من السجن" . ويقول له وقد جاءه قائلا : "نمت نوما طويلا ولكنك لا تعرف الراحة ، كطفل سائر تحت نار الشمس ، وقلبك المحترق يحن إلى الظل ولكنه يمعن فى السير تحت قذائف الشمس، ألم تتعلم المشى بعد ؟" والشيخ يقول له "لا تكذب" ورءوف علوان يقول له : "ألا تعلم أنك كاذب" . ولكنه يقول لنور : "لا تكذبى ، إن من يعانى الظلمة والوحدة والانتظار لا يطيق الكذب" . وعن وحدته يحدث نفسه : "أنه وحيد حيال الجميع ولكنهم لا يعلمون ، لم يفقهوا بعد حديث الصمت والوحدة ، ولا يفطنون إلى أنهم أيضا لهم حديث صمت ووحدة ، والمرآة التى تعكس صورهم باهتة مضللة فيتوهمون أنهم يرون قوما غرباء" . ولكنه يقول لنفسه بعد قليل : "حقا أنه لا يحب الوحدة . وهو بين الناس يتضخم كالعملاق ويمارس المودة والرياسة والبطولة ، وبغير ذلك لا يجد للحياة مذاقا" . ومع هذا التنافر فى شخصية سعيد مهران – ولك أن تقول إنه تنافر ظاهرى فحسب – تجد تداخلا

بينه وبين الشخصيات الأخرى ، فهو في مجرى شعوره يخاطب رءوف علوان قائلا : "تخلقني ثم ترتد ، تغير بكل بساطة فكرك بعد أن تجسد في شخصي لكي أجد نفسي ضائعا بلا أصل وبلا قيمة وبلا أمل" . وهو يمزج ترنيمات الشيخ علي الجنيدي الصوفية بخواطره الخاصة عن الخيانة والمطاردة والانتقام .

لماذا تحول نجيب محفوظ إلى هذه الطريقة في رسم شخصياته ، بل في رسم شخصيته الواحدة ، وهو الذي كان يحدد ملامح كل شخصية من شخصياته ويميزها خلقا وخلقا قبل أن يتركها تسعى في الحياة ؟ واضح أن غرضه من العمل القصصي قد اختلف ، ولعل هذا الاختلاف يدل على تغير أعمق ، تغير في نظرته إلى الحياة نفسها . فبقدر ما يذكرنا رسمه المحدود للشخصيات قبل أن يزج بها في المواقف بما قاله زولا عميد الكتاب الطبيعيين عن "الرواية العلمية" ، يذكرنا تصويره لتدافع مجرى الخواطر والانفعالات في المواقف المختلفة بفلسفة الوجوديين وطريقتهم في الكتابة القصصية . ولن نعدم في القصة مفتاحا يرشدنا إلى ذلك الغرض – فسعيد مهران يسمع وهو في قهوة طرزان ، يستعد لمغامرته الكبرى ، حديثا بين جماعة من الشبان قصدوا إلى ذلك المكان النائي طلبا للهواء والراحة : إنهم يتحدثون عن القلق والمخاوف ، فواحد منهم يقول : "لم نلعن القلق والمخاوف ؟ ألا تعفينا في النهاية من التفكير في المستقبل .. إذا كان حبل المشنقة حول عنقك فالطبيعي أن تخشى الاستقرار". وثان يقول : "المأساة الحقيقية هي أن عدونا هو صديقنا في الوقت نفسه" . ثم هذه الجمل الحائرة اليائسة : "بل إننا جبناء ، لماذا لا نعترف بهذا" ، "الشجاعة هي الشجاعة" ، "والموت هو الموت" ، "والظلام والصحراء هي هذا كله" . ويشعر سعيد مهران أن هؤلاء الفتية "يعبرون عن حاله على نحو ما" .

بل إن هذا الغرض ، والفلسفة التي وراءه ، يظهران بوضوح تام في نهاية القصة "والصق ظهره بقبر ثم أشهر مسدسه وهو يحملق في الظلام موقنا بدنو الأجل . أخيرا جاءت الكلاب وانقطع الأمل ، ونجا الأوغاد ولو إلى حين . وقالت حياته كلمتها الأخيرة بأنها عبث ومن المستحيل تحديد مصدر النباح الذي ينطلق مع الهواء في كل موقع . ولا أمل في الهروب من الظلام بالجرى في الظلام ، ونجا الأوغاد وحياتك عبث .. " الحياة ظلام وعبث ، لا حياة سعيد مهران فحسب بل كل حياة إنسانية . لهذا جعل نجيب محفوظ لصه بطلا ، أو جعل بطله لصا ، وجعل فيه شيئا من المثقف وشيئا من الصوفي : "إن من يقتلني إنما يقتل الملايين . أنا الحلم والأمل وفدية الجبناء ، وأنا المثل والعزاء والدمع الذي يفضح صاحبه ، والقول بأنني مجنون ينبغي أن يشمل كافة العاطفين فادرسوا أسباب هذه الظاهرة الجنونية واحكموا بما شئتم .. " .

ولكن الفنان نجيب محفوظ أحرص من أن يجعل فلسفة أبطاله وكأنها فلسفته . إنه لا يتحيز لهم في شيء أكثر من أنه يخلقهم . وكما استطاع أن يظهر حياده الفني في

أعماله الواقعية الناضجة بالموضوعية التامة فى التصوير ، فهو فى هذا العمل الجديد يعتمد على واقعية أخرى وهى واقعية مجرى الشعور التى تشغل المكان الأول بدلا من الوصف والسرد . وهو مع ذلك صبور مع نفسه ومع قرائه . فهو يقدم مجرى الشعور بأسلوب أدنى إلى الترابط المنطقى ، إلا فى مواضع قليلة يميل فيها مع "جويس" إلى التداعى الحر ، وصفحتين اثنتين يقلد فيهما "متشابكات" فوكنر . وهو حريص على أن يبقى لقصته المظهر الواقعى ، ولكنه يحول الواقع إلى اشارات موجزة ، لا تلبث أن تشف عما وراءها من الرمز . وللأمكنة – كما للأشخاص والأشياء – دورها الظاهر فى هذا الرمز . فالصحراء التى يعيش سعيد مهران على حافتها أيامه القلقة ، مطاردًا ومطاردا ، لصا وكلبا ، مكان صالح للاختفاء بقدر ما هى رمز للتيه والضياع . والقبر الذى يستند إليه فى صراعه الأخير هو حماية مادية كما أنه رمز لمبدأ كل صراع ونهايته .

وفى اعتقادى أن دراسة "اللص والكلاب" لا تتم إلا بدراسة دقيقة للغتها تكشف عن اللعب المقصود بدلالات الألفاظ ، وفى مقدمتها كلمتا "اللص" و "الكلاب" أنفسهما اللتان تتحولان ، فيما يبدو لى من النظرة الأولى ، إلى رمزين لجانبين من الطبيعة البشرية . وقديما صورت الأساطير "إيزيس" و "بروميثيوس" سارقين ، كما صورت مئات من الحكايات الشعبية مسخ الناس كلابا .

(١٩٦٢)

الملك لك

عبد الرحمن فهمى مصرى قح . ولعل هذه المصرية هى أهم ما يلفت النظر فى أعماله القصصية التى ظهرت حتى الآن : "فى سبيل الحرية" ، "سوزى والذكريات" ، وأخيرا "الملك لك" . ولكننى لم أشعر بمصريته كما شعرت فى هذه المجموعة الأخيرة ، ولعل ذلك لا سبب له إلا أننى ازددت إلفا لطريقته فى الكتابة ، والإلف كما يزهدك فى أشياء قد يحببك فى أشياء أخرى ، أو يزيدك حبالها ، ولحسب أن الأشياء الممتعة حقا أو القيمة حقا هى التى تزداد على الإلف متعة وقيمة . وكتاب عبد الرحمن الجديد قد أعاد إلى ذاكرتى روايته "فى سبيل الحرية" وكثيرا من القصص فى مجموعته الأولى "سوزى والذكريات" ، فوجدتنى أعيد تفسير الكاتب كله فى ضوء هذه "المصرية" التى أشرت إليها .

على أننى قبل أن أتحدث عن هذه المصرية أود أن أقرر أنها لا تستعمل فى هذا السياق لنوع من العصبية أو الإقليمية الضيقة . فالمصرية التى نتحدث عنها فى الأدب لا تعتز بكاتب معاصر كما تعتز ببيرم التونسى ، وقد سمعت عبد الرحمن فهمى هذا الذى أصفه بأنه مصرى قح ، يقول إن نصفه حبشى ونصفه تركى. ليست المصرية إذن مصرية الجنس ، بل ليست مصرية ثقافة بالمعنى الأشمل لكلمة ثقافة ، إنما هى مصرية مزاج يظهر فى تلقى الحوادث والتعامل معها ، وينعكس على عمل الكاتب لا من حيث بناء شخصياته فحسب ، بل من حيث الزاوية التى يعرض منها شخصياته وأحداثه أيضا . وهذه المصرية – بعد – كغيرها من الصفات العامة ، لاتنحصر فى أسلوب واحد ، ولا تتشكل فى طابع واحد ، بل إنها لتتسع لأنماط وأساليب وفرديات عظيمة الحظ من التنوع الذى يمكن أن يصل إلى حد التناقض ، ولكل من هذه الأنماط والأساليب والفرديات قيمتها بعد ذلك فى إطارها العربى الشامل ثم فى دلالتها الإنسانية العميقة .

والمصرية التى تظهر فى أدب عبد الرحمن فهمى ظهورا لافتا مثيرا ، تتمثل فى صفة جوهرية ، هى بساطة السطح مع غنى الأعماق . وقد لا أغلو إذا قلت إن هذه الجملة توجز فن عبد الرحمن كله ، فهى ليست العامل المشترك فى بناء شخصياته فحسب بل إنها مفتاح صنعته القصصية أيضا . ولنبدأ بالنظر فى بعض شخصيات مجموعته الأخيرة :

الكبابجى المتجول "أبو الدهب" الذى يمر على المقاهى ، يطوف بين مناضدها الرخامية "مناديا فى صوت هادىء وقور (الكبد) يقولها مرة واحدة بجوار كل جماعة ولا يكررها ، ثم يدلف خارجا فى خطو متمهل وادع" . وأرجو أن تلاحظ هاتين الكلمتين "هادىء وقور" ففيهما جوهر القصة . إن هذه الشخصية تكتسب احترامنا من أول الأمر بهدوئها ووقارها ، اللذين يتمثلان فى فلسفة الرجل ، فلسفة الرضى والقناعة مع السعى والجد ، كما تتمثلان فى مظهره النظيف المرتب ، وحركاته الأنيقة المتقنة . "فأنامله تلتقط الكبد المحمرة ، كما يلتقط البستانى زهرة يقتطفها ، ثم ينظر إليها فى عشق كما تنظر الأم إلى وحيدها ، ثم يوسدها شقى الرغيف كجوهرى يوسد ماسة فى حرير" . وقد عبر أبو الدهب عن فلسفته القانعة الراضية بآية قرآنية اتخذها شعارا له فهى مكتوبة بخط فارسى جميل على حافة صينيته الخشبية النظيفة "وأما بنعمة ربك فحدث" . لقد تقدم أبو الدهب فى عمله وأصبحت له بعد الصينية عربة صغيرة ولكن قمة القصة تأتى عندما تحترق عربته فى الشارع ، ويقف أبو الدهب أمامها لحظة كالمشدوه . ثم يندفع إليها - إلى "العروسة" كما يسميها - يحاول أن يطفىء النار بيديه . هذه هى قوة الأعماق التى تبرز فجأة إلى السطح . قوة لا هدوء فيها ولا وقار ، بل تصميم مجنون . وعندما تحترق العربة رغم ذلك ويعود أبو الدهب إلى المقهى بصينيته القديمة ، وقد أصبح هو نفسه " بلا لحية وبلا بشرة ، وجهه مغطى بطبقة من الجلد المحترق ، وكفاه كتلتان من اللحم الأحمر" نراه هادئا وقورا كما كان ، إلا أن الآية التى كانت مكتوبة على الصينية قد حلت محلها آية أخرى شغلت دائرة الصينية كلها : "قل اللهم مالك الملك تؤتى الملك من تشاء ، وتنزع الملك ممن تشاء ، وتعز من تشاء وتذل من تشاء ، بيدك الخير إنك على كل شىء قدير". فندرك أخيرا تلك القوة الخارقة التى تجعل هذا الرجل هادئا وقورا ، وفى أعماقه ما فيها من محن .

والغلام "سلامة" بطل "اللعبة الكبيرة" مثل آخر لبساطة السطح مع غنى الأعماق ، وأى بساطة أكبر من بساطة صبى لم يكد يعدو طور الطفولة ؟ وأى غنى أعظم من أن يمسك هذا الصبى بسيف بطل من أبطال المقاومة فيذبح اثنين من جنود بونابرت ويطارد الثالث ؟ بل أى تعبير أدل على الأمرين معا من تعبير المؤلف "اللعبة الصغيرة التى أصبحت كبيرة ؟" فقد كان الصبى يلعب مع رفاقه بتمثيل الحرب بين الثوار والجنود الفرنسيين ، وقسا رفاق الصبى عليه فى اللعب فاندفع إلى داره ليحمل سيف بطل من أبطال المقاومة، كان وديعة عند أبيه ، ثم خرج إلى الحارة فلم يجد رفاقه الذين قسوا عليه بل وجد ثلاثة جنود فرنسيين حقيقيين ، فإذا بالصبى يتمثل نفسه ذلك البطل المفقود ، وهكذا يبقى حتى يموت .

ولا أريد أن أمضى فى عرض شخوص هذه المجموعة واحدا واحدا ، لأبين كيف ينطوى كل منها على باطن أحفل وأعمق إنسانية من ظاهره البادى البساطة – ولكننى أكتفى بأن أنبه إلى أن "غنى الأعماق" لا يعنى دائما نوعا بطوليا من الغنى ، كما رأينا فى "أبو الدهب" و "سلامة" ، بل قد يعنى كبرياء شرسة غير مهذبة ككبرياء الفتى "عبد العزيز" فى قصة "تحت الحذاء" ، أو طمعا أشعبيا وتطفلا على الحياة وتجردا تاما من القيم الإنسانية كما فى "حكاية الشيخ سيد" . ولعل هذه القصة هى أوضح ما قرأته لعبد الرحمن فهمى تعبيرا عن نظرته إلى الحياة ، ومن الجدير بالملاحظة أيضا أن الكاتب يعبر فى الوقت نفسه عن نظرته إلى الفن ، وكأن النظرتين لا يمكن – فى رأيه – أن تنفصلا . والكاتب يمهد لذلك كله فى افتتاح القصة بسطور تلائم فى بساطتها الظاهرية التى تكاد تبدو خفة عابثة ، ودلالاتها البعيدة التى لا تلبث أن تتضح فى ثنايا القصة ، جوهر فنه الذى يقوم كما رأينا على بساطة السطح وغنى الأعماق :

"أنا أعرف الشيخ سيد من زمان ، من خمس سنوات أو ست ، وكنت أيامها أسكن فى بدروم بيت الحاج خلاف فى حارة الأمرا بالسيدة زينب . والسكن فى البدروم شىء مخيف ، يكفى أننى – وأنا الإنسان – كنت أنام تحت سطح الأرض بمترين ، بينما أرى بعينى مئذنة المسجد سامقة تخترق السحاب ، وكنت أصحو فى الليل منزعجا على صفير الصراصير ودبيب أقدام الفيران ، بينما المئذنة تتثاءب فى الفجر وتتمطى شامخة على زقزقة العصافير ، على أننى لم آسف كثيرا حينئذ لكرامة الإنسان ، فقد كنت أمر بفترة من العمر لا ينتبه المرء فيها إلى أمثال هذه المشكلات ، فقد كنت فنانا أو بتعبير أكثر دقة ، كنت أعد نفسى لأكون راهبا من رهبان الفن."

وهكذا يشير الكاتب ، بخفة ودون قصد على ما يبدو ، إلى نوع من الارتباط بين راوى القصة وبين هذا الشيخ سيد ، ويستطرد راوى القصة إلى تصوير حياته مستغلا فى بساطة تامة سكنه فى بدروم منزل ليوحى إلينا نوعا من الشبه بين هذه الحياة وبين حياة الحيوانات التى تأوى إلى جحور تحت الأرض . والواقع أن البدروم ليس خالصا له وحده بل إن بعض هذه الحيوانات تشاركه فيه . وفى الوقت نفسه تتعلق عيناه كلما صحا بمئذنة سامقة تصعد إلى عنان السماء . ويسبح خياله إلى آلهة الأولمب الذين يريد أن يكون واحدا من سدنتهم ، مهملا تماما أمر التفكير فى كسب قوته ، اعتمادا على قرشين ورثهما عن المرحوم أبيه .

وينتبه راوى القصة ذات صباح إلى صوت منكر يجأر بتلاوة القرآن فى الحارة ، صوت رجل ضرير قد أوى إلى جدار منزل ليستندى أكف الناس بهذه الطريقة . ويصور له خياله أن وراء هذا الرجل قصة ، وأن هذه القصة إذا كتبت فسوف يتخلطفها

القراء ويتشاجر حولها النقاد ، فيحاول أن يعقد آصرة مودة مع الشحاذ الضرير ليطلع على سر حياته الذى سيبنى منه العمل الأدبى الضخم .

إن سادن الأولمب ، الذى يتوهم أنه بدأ ينزل إلى الواقع ، يتخيل أشياء مضحكة . يتخيل أن الشيخ سيد كان بستانيا عند أحد الباشوات وأحبته بنت الباشا و .. و .. وفى الوقت نفسه تبدأ قصة الشيخ سيد الحقيقية تتكشف ، فالشيخ سيد له ابن شاب اسمه حسنين ، ويظهر أن الشيخ سيد على غير وفاق مع ابنه حسنين هذا . والشيخ سيد – بعد – لا يحفظ إلا آيات قليلة من القرآن تعلمها من حسنين عندما كان يذهب إلى الكتاب ، و الشيخ سيد ليس بأعمى فى الحقيقة ، ولكنه ضعيف الإبصار . على أن الشيخ سيد لا يكره أن يكون أعمى تام العمى، بل لا يكره أن يكون أعرج وأقطع أيضا فإن ذلك جدير أن يضاعف مكسبه . وكلما تكشف جانب من هذه الحقائق لراوينا الفنان بدأت القصة تبوخ فى خياله ، إلى أن يأتى اليوم الذى يظهر فيه حسنين نفسه فى الحارة :

"كان نحيلا طويلا براق العينين حليق اللحية ، يلبس سروالا وقميصا مما يلبسه العمال ، وأصابعه التى تقبض على ذراع الشيخ سيد غليظة خشنة ، تنتشر فيها أخاديد من أثر آلة قاطعة ، وكان جبينه المنعقد وفمه المضموم فى قوة يحكيان قصة كفاح مرير ، رخده الغائر فيه عمق الحضيض ، بينما يتوسط وجهه أنف بارز سامق كرأس مئذنة " .

إن حسنين يحاول عبثا أن يثنى أباه عن الشحاذة ، فكلما تتبعه إلى مكان وأعاده إلى البيت هرب الشيخ إلى مكان جديد . ولا يجد الفتى وسيلة يفقد بها أباه عطف الناس إلا أن يعلن أنه يملك خمسمائة جنيه ادخرها من الشحاذة .

وبإشارة خفيفة ينهى الراوى قصته : "هذه حكاية الشيخ سيد ، ولا أعرف ماذا حدث له ، ربما عاد للهرب من ابنه فقد أدمن التسول كما فهمت ، ولم تكن لديه مثل يعيش بها ولها ، وربما كان قد عثر على أول الطريق الذى يقوده من الحضيض إلى القمة ، لا أدرى ، ولكننى أعرف ما حدث لى وإن لم أفهمه تماما .."

لقد كف الراوى عن محاولاته الفنية المضحكة ، وهو الآن يكسب قوته بعرق جبينه . وهاتان الكلمتان "الحضيض والقمة" تربطان أول القصة بآخرها ، وتفسران جميع أطرافها . فحياة الانسان مزيج غريب من الحضيض والقمة . والفن الحقيقى هو الذى يستطيع أن يصور هذه الحياة بكل سموها ، وبكل انحطاطها ، بكل جمالها وبكل بشاعتها . ولكنه ليصور هذه التناقض الغريبة يجب أن يتجاوز السطح إلى الأعماق ، يجب أن يطرح الخيال الزائف ويغوص وراء الحقيقة .

(١٩٦٢)

من البطل إلى الإنسان

تعمد يوسف إدريس في مجموعته القصصية الجديدة شيئين اثنين على الأقل: هذا العنوان الغريب "لغة الآي آي" ، ثم وضع تاريخ كتابة كل قصة في نهايتها ، أما العنوان فلنؤجل الحديث عنه قليلا ، وأما تواريخ القصص فلنستجب لدعوة الكاتب الضمنية ولنتأمل ماذا تبينه.

سواء بدأت بأقدم هذه القصص "الورقة بعشرة" التي كتبت في يناير ١٩٥٧ متقدما مع الكاتب في الزمان أم اخترت مثلي الطريق العكسي بادئا بأحدثها "الأورطي" (مايو ١٩٦٥) فأنت لا شك مدرك السر في حرص الكاتب على تسجيل هذه التواريخ ، على خلاف عادته في مجموعاته السابقة .. إن يوسف إدريس يدرك في وضوح أن ثمة تغيرا أساسيا يجري في أدبه ، ويريد أن يساعدك على إدراك هذا التطور أو التغيير. وعندما تقرأ المجموعة من هذه الوجهة فإنها تكتسب لديك قيمة جديدة زائدة على القيمة الفنية لكل قصة من قصصها : إنها تصور قصة الكاتب نفسه ، قصة فنه ، فليس في حياة الكاتب – أي كاتب – شيء يستحق الاهتمام حقا إلا فنه . وقصة الفن هي الأعماق التي تغذي فن القصة وتدفعه كالنباتات الخضراء إلى ضوء الشمس .

والتاريخ الحقيقي ليوسف إدريس كاتبا للقصة القصيرة يبدأ سنة ١٩٥٣ ، لعل بعض البدايات سبقت ذلك ولكنه في هذه السنة بالذات أخذ يكتب كتابة متصلة ذات طابع وأسلوب . كان في أواسط العقد الثالث من عمره وكان يكتب ككاتب تام النضج ، وكانت القصة تبهر لا بجدة الرؤيا فيها فحسب بل بأنها كتبت فيما يبدو بلا أقل عناء ، وكأن كاتبها نشأ بين أسرة عجيبة من كتاب القصة القصيرة وتعلم منهم كيف يقص في نفس الوقت الذي تعلم فيه نطق الحروف . والحقيقة أن يوسف إدريس كان يبذل جهدا شديدا في كتابة قصصه، وكان يفكر تفكيرا عميقا لا في الهيكل العام للقصة فحسب ، بل في الجملة والكلمة . ولكنه عرف شيئين لا يعرفهما الكاتب عادة إلا بعد كثير من التجارب المرة : أن يصر على أداء رؤياه الخاصة إلى القارىء فلا يسمح للأصوات الدخيلة بتشويشها أثناء عملية الكتابة ، وأن يجعل الألفاظ هي المرحلة النهائية في عملية الأداء ، هي الرموز الدقيقة التي منها يعيد القارىء تركيب الرسالة .

ولعلك لو سألت يوسف إدريس فى تلك الأيام ماذا يريد أن يقول للناس ، لأجابك فى أغلب الظن : إنما أريد أن أضع أمامهم صورة حياتهم . وكان فى حياة الناس ، وخصوصا الطبقات الشعبية ، شقاء كثير ، وكان شقاؤهم يعالج أحيانا بأسلوب التعليم ، وأحيانا بأسلوب الفضح ، ولكن يوسف إدريس إختار أسلوب التصوير ؛ ولعل وقوفه فى المشرحة واحتكاكه بالمرضى علمه أن يسيطر على حساسيته فجاءت صوره موضوعية لم تهوشها الانفعالات ، ولعل إيديولوجية متفائلة مسيطرة عليه آنذاك كانت تجعله لا يرى فى شقاء الطبقات الشعبية إلا مقدمة للخلاص ، فخلت صوره من الألوان القاتمة ، حتى حين عالج موضوعات قاتمة كما فى "العنكبوت الأحمر" أو "شغلانة" أو "المرجيحة" .

تلك كانت أيام "أرخص ليالى" ، ولا نعدو الدقة إذا وصفناها بأنها المرحلة الواقعية فى أدب يوسف إدريس . وقد كان كثير من إنتاجه فيما بعد استمرارا لهذه المرحلة الأولى ، استمرارا متفاوت القيمة ، لأن الكاتب فى هذه الأثناء كان يتغير ، كانت رؤياه تتغير ، وكان يبحث – تبعا لذلك – عن قالب آخر وأسلوب آخر .

ولعل يوسف ادريس قد تأثر تأثرا غير قليل بدعوة الأدب الهادف ، ولكن طبيعة الفنان الأصيل فيه لم تكن لتطاوعه على تحويل فنه القصصى إلى تمارين هندسية لإثبات مطلوب معين ؛ إنما التغير الأساسى الذى حدث له فى هذه الفترة هو أنه تحول – إلى درجة كبيرة – من كاتب واقعى إلى كاتب ملحمى ؛ وقد يكون لهذه الكلمة الأخيرة وقع غريب نوعا فى هذا المقام فلا بأس من شيء من الشرح : إن الرؤيا الملحمية للحياة تقوم على الإيمان بوجود الأبطال – أبطال لا يتسلل إليهم شيء من الضعف الإنسانى إلا بالقدر الذى يتغلبون عليه فى يسر ليظهر مبلغ قوتهم ؛ وليس الأبطال فى الملاحم أفرادا ولكن البطولة فكرة تتغلغل فى العمل الملحمى كله ، فنحن لسنا أمام بطل أو أبطال معدودين بل أمام عالم من الأبطال ، منهم الأبطال الصغار ومنهم الأبطال الكبار ولكنهم جميعا يأخذون من هذه البطولة بنصيب ، ولذلك فإن ظهور الأعمال الملحمية يرتبط بفترات من تعاظم الوعى الجماعى وسيطرة الشعور بقدرة الجماعة على تحقيق أعمال خارقة. وقد التقط يوسف إدريس هذا الشعور بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ وبعد العدوان الثلاثى سنة ١٩٥٦ على وجه الخصوص . وظهرت الرؤيا الملحمية فى أعماله التى بدأت تميل إلى شيء من الطول ، ومنها ما لمس موضوع الثورة وحرب السويس من قرب مثل "قصة حب" و "الجرح" ومنها ما كان موضوعه بعيدا كل البعد عن الثورة والحرب ، ولكنه ملحمى رغم ذلك ، لأنه يعبر عن رؤيا مصرية للبطولة قوامها قوة احتمال خارقة وإصرار عنيد وذكاء لماح وطيبة أصيلة برغم كل ما أصابها من أفاعيل الزمن . وإلى هذه لمجموعة تنتمى رواية "الحرام" كما تنتمى قصص مثل "الغريب" و "المحفظة" و "أبو الهول" . وإلى المرحلة نفسها تنتمى أيضا أول محاولة مسرحية ليوسف إدريس "اللحظة الحرجة" .

وكما تظهر الرؤيا الملحمية فى هذه الأعمال فإن الأسلوب الملحمى يتسلل إليها ويكاد يغلب باندفاعه وتدفقه على البساطة الواقعية الأولى . وكثير من أعمال يوسف إدريس فى هذه الفترة يمكننا أن ننظر إليه على أنه شذرات من ملحمة ضخمة : ملحمة الشعب المصرى فى مقاساته وانتصاره . والعمل الرائع الذى لم يكتبه يوسف إدريس فى هذه الفترة (ولعله كان يصبح فى ميزان الزمن أرجح من كل أعماله التى كتبها فعلا) هو هذه الملحمة الضخمة التى تستطيع بامتداد أبعادها أن تعبر عن رؤياه الجديدة .

وهذا يوسف إدريس مقبلا على تحول جديد . والظاهر انه أكثر وعيا بتحوله فى هذه المرة ، بدليل هذه التواريخ التى يذيل بها قصصه ؛ ويسترعى نظرك أن هناك قصة واحدة عليها تاريخ ١٩٥٧ وهى قصة "الورقة بعشرة" ، وقد تتساءل ، كما تساءلت أنا ، لماذا أسقط الكاتب هذه القصة من مجموعاته السابقة ووضعها فى هذه المجموعة ؛ فالواقع أنها من أضعف القصص التى كتبها يوسف إدريس ، وقد كان فى استطاعته أن يقرر تركها للنسيان ، أو أن يثبت على هذا القرار ، ويبدى لا بيد عمرو؛ وقد لا يكون إثباتها الآن محض أنانية أو غرور منه ، بل حرصا على أن يقدم لنا فى هذه المجموعة نماذج من أساليبه كلها ، وكأنه نظم معرضا صغيرا ليعرف أذواق الجمهور .

وتشبه "الورقة بعشرة" ولا تفضلها كثيرا "معاهدة سيناء" : قصة المكنة الروسية التى تعطلت فجىء لها بقطعة غيار أمريكية ، ولكن الخبيرين الروسى والأمريكى اختلفا على من يقوم بتركيبها فبقى المصنع معطلا ، إلى أن كان ذات صباح ففوجىء الجميع بالمكنة تدور ، ومن ورائها "النمس" أو محيى الدين ، الذى "رغم تزويغه من الشغل إلا أنه دائما حلال المشاكل ، عمل مع ماشا فالتقط منه الصنعة وعمل مع الألمان فتعلم الميكانيكا ، ورغم هذا فيدوبك كان يفك الخط ، ولكنه كان يقرأ الصحف بمهارة" ، والشىء الذى قد تدهش له أن هذه القصة تحمل تاريخ ديسمبر ١٩٦٢ ، ولكن دهشتك تزداد حين تلاحظ أن هذا التاريخ يميز ثلاث قصص أخرى من قصص هذه المجموعة ، متفاوتة الأسلوب والقيمة ، وكأن الكاتب كان يجرب ويجرب لعله يهتدى إلى أسلوب جديد ، فمن الواضح أن رؤياه قد تغيرت أو أنها آخذة فى التغير ، وأن الأسلوب الملحمى لم يعد صالحا للتعبير عنها ؛ يجرب الكاتب هذا الأسلوب (كأنما ليتأكد) ، ثم يعود إلى تجربة الأسلوب الواقعى فى "الزوار" ، ومع أنه يكتب هنا قصة جيدة ، فإنه لا يستريح ، ويجرب أسلوب المنولوج الداخلى فى "حالة تلبس" ، ثم الأسلوب نفسه ، بجرأة أكبر ، فى "قصة ذى الصوت النحيل" . ويبدو أنه قد بدأ يستقر على هذا الأسلوب فهو يستعمله بعد ذلك بتوفيق كبير فى "هذه المرة" (صيف ١٩٦٤) – تصوير ميكروسكوبى لخواطر زوج مسجون أثناء زيارة زوجته الجميلة – وفى "لأن القيامة لا تقوم" (مارس ١٩٦٥) وهى

خواطر: طفل يتفتح وعيه على مأساة الفقر والجنس في حياة أمه الأرملة ، وهو ينام مع أخوته الصغار تحت سرير الخطيئة (صورة واقعية إلا أن الرمز فيها لا يخفى).

إن الأزمة الداخلية للإنسان – أكثر من انتصاراته – هى التى تشغل يوسف إدريس فى أعماله الأخيرة . وقصة العنوان "لغة الآى آى" هى تعبير عن اسطدام الرؤيا الملحمية برؤيا الأزمة ، أو لنقل بالرؤيا الحديثة ، لأن الأدب الحديث والفن الحديث بعامة تسيطر عليهما هذه الرؤيا نفسها ، وهى العامل الرئيسى فيما نقرؤه أو نقرأ عنه من تجريب دائم فى التكنيك . ولعل اختيار العنوان الغريب لهذه القصة ، كذلك الأسطر الصوتية التى تتخلل مواضع منها ، هما نوع من المسايرة لهذا التكنيك الحديث ؛ ولكنها مسايرة تبدو غريبة ، لأن القصة (هذه المرة بغير تاريخ) لا تزال تتمسك بالأسلوب الملحمى فى جملها المتدفقة الطويلة ، وفى قربها – لا تزال – من الواقع المعقول ، وفى عظمة بطليها : فهمى ، الطفل الفلاح العبقرى ، ومحمود الحديدى ، ابن الصراف الذى أصبح عالما فى الكيمياء ورئيس مجلس إدارة لإحدى المؤسسات الكبرى ؛ وفى عذاب هذين البطلين أيضا ، فهمى بالسرطان الذى نشأ عن إصابته بالبلهارسيا وسوء علاجه ، ومحمود بانشغاله بنفسه عن الناس جميعا ، انشغالا جعله يحس أنه أشبه بميت ، بل أقرب إلى الموت من فهمى صديقه القديم ؛ ولكن هذا العذاب بالذات هو ما يعجز الأسلوب الملحمى عن علاجه ، وخصوصا فى إطار قصة قصيرة ، ولهذا تبدو لنا تصرفات محمود الحديدى فى كثير من المواقف غير مقنعة ، أو على الأقل مفاجئة ، ونقف حائرين أمام الخاتمة : محمود الحديدى العظيم وهو يحمل صديقه الهالك خارجا من الحى الأنيق فى جوف الليل ، فلا ندرى : أهو انتصار أم مجرد احتجاج ، بطولة أم مجرد انفجار .

أما القصة الأخيرة " الأورطى" فلعلها أكثر إخلاصا لمفاهيم الحداثة فى الأدب . فالكاتب قد تخلص تماما من التسلسل المنطقى للأحداث ليقدم لنا أسطورة لا يقنعنا بها إلا مجرد استعدادنا لقبولها : إنسان يجرى بلا أحشاء. والكاتب يقصد إلى هذه الأسطورة قصدا مباشرا فلا يلتفت إلى التفاصيل التى يهتم بها الكاتب الواقعى ، يمهد لها ، ويدقق فيها ، ويحكم ربطها بخيوط القصة . هناك جزار مثلا . ولكنه يظهر فجأة : "والتفتنا فوجدنا الجزار قريبا" ويوصف بكلمتين اثنتين : "الجزار الشاب البدين" . والوصف الواقعى فى أول القصة مهمته أن يستدرجك حتى إذا وجدت نفسك فى وسط الأسطورة كان عليها أن تقنعك بذاتها .

والأسلوب الذى تتتابع جمله القصيرة فى إيجاز شديد يشبه الثرثرة مهمته أن ينوم عقلك الواعى فتستعد لقبول الأسطورة . والنتيجة أن تقصر القصة إلى ست صفحات ولكننا نشعر أن الكاتب قال فيها ما كان يعجزه أن يقوله فى ستين صفحة .

هل اهتدى يوسف إدريس إلى أسلوبه الجديد ؟ وما قيمة هذا الأسلوب ؟ سؤالان مختلفان . أما عن السؤال الأول فلعلنا لا نخطىء إذا أجبنا بنعم . وأما عن السؤال الثانى فهل يسعنا أو يسع أحدا غيرنا أن يدعى أن الأدب الحديث والفن الحديث كله هراء ، أو ينكر أن قصة مثل "الأورطى" تمس فى نفوسنا أوتارا لا تمسها غيرها من قصص المجموعة ؟

(١٩٦٥)

حول أدب الجنس

مجموعة "حارة السقايين" للكاتب الشاب عزت محمد إبراهيم تدعونا إلى معاودة القول فى موضوع "الجنس" فى الأدب القصصى ، وبخاصة ما يكتبه الشبان ، ولست أرمى بهذا التخصيص إلى أن أكيل بمكيالين فأغتفر لمن أصبحوا اليوم كتابا كبارا مشهورين ما لا أغتفر لزملائهم الأصغر سنا ، ولكننى أرى التمييز ضروريا بين طريقتين فى معالجة موضوع الجنس : طريقة يستخدم فيها الكاتب الموضوع ، وطريقة يستخدم فيها الموضوع الكاتب .

والكاتب قد يستخدم موضوع الجنس لأنه جزء من الحياة لا يمكن تجاهله ، وكثيرا ما يكون هو المفتاح الرئيسى لفهم الشخصيات ودوافعها ، وهدف مثل هذا الكاتب فى مثل هذاه الحالة هو أن يعالج موضوع الجنس بدون حياء ولا ارتباك ، وبدون محاولة للإثارة أيضا ، فإن الرغبة فى الفهم هى التى تسيطر عليه وتجب كل ما عداها . ومن الكتاب من لا يجردون موضوع الجنس من ظلاله الانفعالية على النحو الذى وصفته ، بل يصورونه عمدا فى صورة مشتهاة ، وقد لا يكتفون بجعل الصورة مشتهاة فيخلعون عليها ثوب القداسة أيضا كما يفعل الكاتب الإنجليزى د . هـ . لورنس ، ولكن هؤلاء يظلون مسيطرين على موضوعهم فهم "يستخدمونه" أيضا ، يستخدمونه لبسط فلسفة فى الحياة أو – على أسوأ تقدير – لاستغلال ما فيه من إثارة للنزعات المكبوتة عند قرائهم ، ولكنهم حتى فى هذه الحالة الأخيرة يبقون الموضوع المتفجر خاضعا لإشارتهم ، كالأسد فى السيرك ، مهما يحاول صاحبه أن يثير المتفرجين بألعابه المخيفة فإنه لا يصل إلى حد إطلاقه يجوس بين صفوفهم.

والكاتب لا يصل – عادة – إلى إتقان إحدى هاتين الطريقتين إلا بعد مران طويل ، وعندما تكون عقده الخاصة قد ذابت فى فنه ؛ أما الكاتب الشاب أو القليل المران فإنه كثيرا ما يجد نفسه فريسة لموضوع الجنس ، أى أن الموضوع فى هذه الحالة هو الذى يفرض نفسه عليه ويروح يعبث فى عمله الأدبى دون ضابط . ومن المحقق أن موقف الإنسان من الجنس لا يخلو قط من العقد . والكاتب إنسان يكتب لأناس ، فمن المحقق كذلك أن تجد هذه العقد مسرحا لها فيما يكتب ؛ ولكن الكتابة لا تصبح فنا إلا إذا أحسست بالكاتب يرتفع فوق عقد النفس البشرية ويضعها أمامنا فى إطار متوازن . ولهذا

نقول إن البصيرة لازمة للفنان لزوم الفن . بل لا يوجد فن بدون بصيرة . والموقف المستنير الذى يتخذه الكاتب من الجنس هو جزء من هذه البصيرة ، جزء صعب ، لأن لغريزة الجنس أطوارا متفاوتة ، ومظاهر متناقضة ، منها ما يكون ضعفا ، ومنها ما يكون قوة ، ومنها ما يكون فى أول درجات الإنسانية ومنها ما يكون فى أسفل درجات الحيوانية ، وهى بعد غريزة واحدة .

وهناك ، فيما يبدو لى ، شرطان لازمان لكى يكتب الكاتب فى موضوع الجنس دون أن يقع فى الابتذال الفنى : فأما أولهما فهو أن يرى الجنس فى ارتباطه العميق بسائر نواحى الحياة . وكلما كانت هذه الرؤية أعمق وأوسع كان الكاتب أبعد عن الإبتذال . والشرط الثانى أن يرى الكاتب الجنس رؤية موضوعية مبرأة من الشعور بإغرائه والشعور بإثمه على حد سواء . وواضح أن تحقق هذين الشرطين يستلزم نضج العاطفة عند الكاتب ، كما يستلزم نظرة جادة إلى فنه ، ووعيا بأن الغرض من الفن أولا وآخرا هو تنظيم الحياة.

والواقع أن الإنتاج الفنى الجاد هو نفسه وسيلة إلى نضج العاطفة ، والكاتب أو الشاعر مهما تكن الانفعالات التى يصورها شاذة فى بعض الأحيان فهو يريد أن يسيطر عليها فى فنه ، ولو كان ذلك بمواجهتها مواجهة صريحة . إن الفنان يريد أن يكون متكاملا وأمينا دائما حتى فى اعوجاجه . ولعل مشكلة الكاتب القصصى هنا أهون من مشكلة الشاعر الغنائى ، ومع ذلك فإن الكاتب القصصى فى معالجته لموضوع الجنس يكشف أتم كشف عن مدى نضجه العاطفى . بل إنه ليكشف أيضا عن مدى نضج البيئة التى يكتب لها .

فى مقال عن إحدى المجموعات القصصية الحديثة ربط الأستاذ يحيى حقى بأسلوبه المشرق اللماح بين الأخطاء النحوية عند كتاب الشباب وبين اضطراب حياتهم الجنسية ، فالشعور بالضياع هو المسيطر فى الحالتين ؛ وفى وثبة من وثباته الفكرية قال : "إذا تحسنت أحوالنا الإجتماعية والإقتصادية – وهذا ما نؤمله فى القريب العاجل إن شاء الله – فسيصل شبابنا إلى لغة سليمة بالقدر ذاته من الجهد الذى يبذلونه اليوم". ولنا أن نقول أيضا: إنهم سيصلون إلى مزيد من الاستقرار فى مشاعرهم الجنسية .. ولكننى أريد أن أقلب الصورة فأقول : إن النضج العاطفى أو استقرار المشاعر الجنسية يساعد على أن يكون لنا مجتمع أفضل ، ولهذا نسعى إليه ونحاسب عليه ، بقدر ما نسعى إلى التقدم الإجتماعى والإقتصادى ونحاسب عليهما .

أما عن الربط بين الأخطاء النحوية واضطراب الحياة الجنسية فسواء أكان سببهما واحدا أم لم يكن فالحقيقة أن شعورى حين أقرأ قصة مثل "حارة العقابيين" هو نفس

شعورى حين أقرأ قصة حافلة بالأخطاء النحوية . إن للعواطف نحوا أيضا ، أليس كذلك ؟
وكاتب "حارة السقايين" قليل الخطأ فى النحو ولكنه يخطىء كثيرا فى نحو العواطف .

بطل القصة شاب ريفى يصمم أبوه الفلاح على أن يدخله الجامعة ، فيرسله إلى العاصمة ، وتقود المصادفات الفتى إلى حجرة فى منزل فى "حارة السقايين" ملاصقة لحجرة امرأة شابة تقيم مع زوجها الشيخ؛ وأحسب ان باقى القصة معروف . فقد اتصلت الأسباب بين الشاب غير المجرب والمرأة المجربة ، وأمضى الشاب على هذه الحال سنتين حتى انكشف أمره وعاد إلى بلده ، ليشتغل كاتبا فى مجلس المديرية فى عاصمة الإقليم .

ليس يعنينى أن الموضوع مطروق . ولكن الذى عنانى حقا أن الكاتب فى تصوره لهذا الموضوع قد قدم خليطا من الإحساسات لا يمكن أن ينسجم ، تماما كما لو عطف مرفوعا على منصوب . لقد اختار أولا أن يروى القصة بأسلوب المتكلم ، ومن ثم جعل للحادثة جدية أكثر مما يوحى به موضوعها . إن موضوعها هو التجربة الأولى لشاب غر . وماذا بعد التجربة الأولى غير الإدراك والفهم ؟ ويبدو أن الشاب الريفى قد أدرك فعلا وفهم . فهو يقول مثلا : " إنهم يقولون إن وراء كل عظيم امرأة ، ولا أدرى مبلغ قولهم هذا من الصدق . ولكن الذى أعلمه يقينا أنه كان ينبغى أن يقولوا إن وراء كل تافه امرأة . وسواء قالوها أو لم يقولوها فقد كنت متيقنا من أننى تافه ، وأن هذه المرأة كانت ورائى دائما حتى وصلت بى إلى أقصى مراتب التفاهة" . ولكنه يقول على الأثر "ويبدو من كلامى أننى متحامل على هذه المرأة ، وربما كان ذلك من أثر توتر أعصابى الذى يقولون عنه ، ولكن الحقيقة إذا نظرت إليها بعيدا عن هذه النتائج كلها هى أننى أحببتها ، نعم أحببتها بكل ما كان فى نفسى من عاطفة مشبوبة قوية ، أحببت فيها عطفها وحنوها ، أحببت فيها كل شىء ، برغم أنها أفقدتنى كل شىء .. "

ويقول الكاتب قرب نهاية القصة : "وسدت فى وجهى كل المنافذ .. فاستسلمت للقضاء المحتوم . ولم يكن هناك مفر أخيرا من ترك القاهرة بأكملها ، وحارة السقايين التى قضيت فيها أجمل فترة من حياتى ، تلك الفترة التى لا أظن أننى سأحظى بمثلها ما بقى لى من عمر، أو أن الأقدار ستنعم على ببعض منها ، بخيرها ومرها وما حفلت به من آثار وما أترعت به من متع " .

متعة وإثم .. هكذا بدأت القصة وهكذا انتهت ، أليست هذه هى أكثر الصور مغالطة للغريزة الجنسية ؟ أما يمكن أن تثبت المتعة حقها فتمحو الإثم وتتحول إرادة حرة ، أو يثبت الإثم حقه فيمحو المتعة ، ويتحول قضاء ودينونة ؟ أو كل ما فى الجنس متعة وإثم ؟ وأين ما فيه من حب رقيق وإيثار ؟ لا أزال أذكر جملة قرأتها منذ بضع عشرة سنة للكاتبة الفرنسية كوليت ، وهى كاتبة تكثر من معالجة الموضوعات الجنسية ،

جملة فى رسالة من امرأة إلى حبيبها ، تقول له : "كنت تعطينى الخبز الأكثر احمرارا .. "
كم فى هذا من الجنس ! ولكن أى جنس !

ياليت كتابنا الشبان يباعدون بينهم وبين الموضوعات الجنسية ، فإنها فى أيديهم سلاح متفجر خطر .

(١٩٦١)

منزل الطالبات
والجيل الجديد من الكاتبات

هذا هو الكتاب الأول لأديبة صحفية تطالعنا منذ بضع سنوات بمقالاتها ونقدها الإجتماعى فى مجلة صباح الخير .. ولا أريد أن أقول إنها نموذج لبنات جيلها ، وللكاتبات الشابات اللائى يفكرن كثيرا فى مركز المرأة فى مجتمعنا الجديد ، ويمزجن أحلامهن بقلقهن وسخطهن وحماستهم للتغيير . لا أريد أن لأقول إنها نموذج فكلمة "النموذج " كلمة قاسية ، ولا ريب عندى أن هذه الكاتبة وزميلاتها أكثر من نموذج .. فى كل واحدة منهن أصالة نريد أن نكتشفها معهن ، وننميها معهن ، ونغنى بها حياتنا الفنية وحياتنا الاجتماعية على السواء . ولكن الذى أريد أن أقوله أنها تنتمى إلى جيل من بنات حواء نشعر بوجوده فى هذه الأيام ونشعر بأن له جوه النفسى الخاص ، ومشكلاته الخاصة وإيقاعه الخاص .

وأبادر فأقول إن هذا الجو وهذه المشكلات وهذا الإيقاع ليست أشياء مستوردة . ليست تقليدا لفرنسواز ساجان مثلا ، وهى أيضا كاتبة شابة تعبر عن قلق وسخط شبيهين بما نجده عند كاتباتنا الشابات ، وإن لم يكن من المستغرب أن نجد كاتبة شابة تتشبه عمدا بفرنسواز ساجان . ولكن النتاج فى جملته نتاج عربى أصيل ينتمى إلى مزاجنا وتاريخنا وظروفنا الاجتماعية الخاصة . إنه تعبير عن الفتاة العربية التى بدأت تعيش منذ بضع سنوات فقط فى ظروف تكاد تشبه الظروف التى يعيش فيها الفتى ، فهى تتعلم لتعمل وتعمل لتعيش ، وتصبر على شظف العيش ، وتحلم بالمستقبل ، كما يصبر الفتى ويحلم ، ثم هى تلقى الفتى بدون حرج ولا مشقة فى الكلية حيث تدرس أو فى المكتب حيث تعمل . ولكنها إذا كانت قد تخلصت من ذلك الحرج الذى كانت تعانيه أختها منذ عشرين سنة فحسب فليس معنى ذلك أن لقاءها مع الفتى قد خلا من العقد الكبيرة التى تؤثر فى العلاقات بين الرجل والمرأة دائما ، أو خلا من آثار الحظر الطويل الذى يجعل العلاقة بين الجنسين مزيجا من التهور والفزع. وهذا الجيل الجديد من الفتيات يسير نحو النضج فى فترة تتغير فيها معالم المجتمع القديم كله وينظر الناس جميعا رجالا ونساء ، شيبا وشبابا ، ينظرون إلى المستقبل فى لهفة وترقب . وهذا هو ما يجعل تجربة فتاة الجيل الجديد من أخصب التجارب فى مجتمعنا ، لا لأنها تكون سمة هامة من سمات مجتمع المستقبل فحسب ، بل لأنها تكثف مشاعر التغيير التى يمر بها المجتمع ككل ، بحيث يمكننا أن نقول انها تصلح ، من الناحية الفنية ، أن تكون رمزا له .

وهذا سبب كاف لأن نأخذ كتاب "منزل الطالبات" لفوزية مهران مأخذ الجد العميق. على أن ثمة سببا آخر لا يقل أهمية عن هذا ، سببا لا يكمن فى مضمون الكتاب كالسبب السابق ، بل فى شكله . ذلك أن هذا الجيل من الكاتبات كنظيره من الكتاب الشبان أيضا متأثر أشد التأثر بصحافته .. ولست أشك فى أن الصحافة قد أجدت على الأسلوب الأدبى مزايا قيمة . لقد ساعدت مثلا على أن يتخلص من التأثير بالطنين اللفظى إلى التأثير بالبساطة . والفن العظيم قد يستعمل من الخامات أبسطها . ولكننا نعلم أن الموضوعات الصحفية تلزم الكاتب بحدود الموعد والحيز المحدد، وتفرض عليه فى كثير من الأحيان ذوق القارىء المتعب أو المتعجل أو السأمان ، وهذه كلها عوامل تجعل اتجاه الكاتب دائما إلى الصحيفة خطرا يهدد إنتاجه الأدبى .

وإذا كنت قد جعلت هذه النقطة خاصة بالشكل وسابقتها خاصة بالمضمون فإنى أود أن أنبه من الآن إلى أننا لن نستطيع الفصل بينهما فى كتاب فوزية مهران . والواقع أن الملاحظة الأساسية على هذا الكتاب هى أنه لا يعطى الموضوع شكله المناسب ، فهو لا يزال تجارب فى الخامة الفنية التى وصفتها ، ومعظم هذه التجارب لا تعدو التخطيطات السريعة ، التى تقل عن "الصورة" وتزيد عليها فى الوقت نفسه . تقل عن الصورة لأنها تفتقر إلى وحدة الصورة واكتفائها بنفسها ، وتزيد عن الصورة لأنها تحمل بذور شىء أكبر قد يكون قصة بل قد يكون رواية فى بعض الأحيان . خذ مثلا أول قصة فى الكتاب "على السلم" . إنها تبدأ هكذا :

"كانت المرة الأولى التى أغادر فيها بلدتى ، وكم أحببت الحياة الهادئة البسيطة التى نعيشها هناك .. ولكنها أبدا لم تكن حياتى .

"أنا مجرد آلة تدور وتعيش يوما بيوم ، وتترك مصيرها للأيدى الكبيرة الحازمة تدبر لها كل شىء وترسم حياة كل يوم .

"وأصبحت الجامعة هى الحلم الذى أعيش به .. أعرف أننى سأذهب إلى القاهرة بمفردى وسأكون وحدى لأول مرة .. فأبى لن يستطيع ترك تجارته الصغيرة فى البلدة .. أما أنا فسأعيش .. وأتنفس بحرية .. وأفكر وأنطلق وأقرأ كل ما أريد ..

"وأتى اليوم الموعود .. ودعت بلدتى ، تركتها كالعروس الكسول بين أحضان النيل الوادع .. والقطار يطوى بى المسافة إلى القاهرة وأنا أطوى صفحات من حياتى الماضية وأودع أشباحا باهتة تراقصت فى خيالى رغما عنى !

"صورة واحدة ظلت تتبعنى بين الأشجار والحقول .. وجه أحمد وعيناه الزائغتان تنظران إلى فى جزع وأنا أسير وأبتعد عن عالمهم الصغير المحدود .

"أحمد هو جارنا الصغير .. وأنا أحبه .. أحب تسكعه تحت نافذتى .. أحب نظراته كلما التقينا على السلم أو فى دكان أبى .. "

وهنا أحب أن أقف عند ما أثارته الكاتبة من موضوعات .. الضيق المادى فى حياة الفتاة – سلطان أبيها – القرية فى حياتها الكسول – عالم القاهرة الذى تقتحمه بآمال كبيرة – الفتى أحمد الذى ينتمى انتماء غريبا إلى عالميها معا .

ما أكثر الجدل ، ما أكثر الصراع الذى ينطوى فى هذه الموضوعات كلها ! إننا قد نتوهم أن الكاتبة تقدم لنا افتتاح رواية طويلة ، فهى لم تزد حتى الآن على أن عرفتنا ببعض موضوعاتها . لقد شدت قماشها وبدأت ترسم . وإذا هى تنتهى من رسمها فى دقائق معدودات . لقد حددت للفتاة طريقها الصاعد ، وجعلتها تؤكد أن الحياة فى بيت الطالبات ستكون أفضل بكثير من الحياة فى بيت أبيها ، وجعلتها تتخلص من أحمد وسيرته فى بضع ثوان ، تزيحه باشارة يد .

إن هذه القطعة تجعلنا نتذكر قول ديهامل إنه كثيرا ما يقرأ فى الصحف قصصا صغيرة هى فى الواقع روايات موءودة ، ولكم يتمنى القارىء لو راحت كاتبتنا تنسج خيوط روايتها فى صبر وأناة فتجعل من فتاتها هذه بطلة وتصور من خلالها جيلا ، جيلا يتطور شعوره وتفكيره وموقفه من الحياة عن طريق الجدل المستمر ، لا أقصد الجدل الكلامى وإن كانت الرواية الطويلة تتسع لهذا أيضا ، ولكننى أقصد الأفكار المتناقضة والعواطف المتناقضة التى تحل بالعذاب والتضحية لا باشارة ضجر من يد صغيرة .

لكم يتمنى القارىء لو أقيم بناء فنى كبير على الشخصيات الحية الكثيرة المتناثرة فى "منزل الطالبات" ، ليكون من مجموعها وحدة وليعرفها بحياد وعمق ، وبذلك تكون الكاتبة قد نجحت فى أن تضع مرآتها الخاصة أمام المجتمع . وبجانب هذه التخطيطات التى تتجاوز حدود الصورة ولا تبلغ حدود القصة أو الرواية هناك صور صغيرة مكتملة هى أجود ما فى المجموعة من الناحية الفنية ، مثل : "القمر المنسكب" و "الطرحة البيضاء" و "الامتحان" . وهناك محاولات لأعمال فنية أكبر كالمحاولة نحو مزج القصة بالسيناريو فى قطعة "سينما فى بيت الطالبات" والمحاولة المختصرة نحو الرواية القصيرة فى "عنبر سنة أولى" . وأشد ما يصيب هاتين المحاولتين فى نظرى ، غير ضعف التصوير الناشىء من السرعة والاختصار ، هو أن الكاتبة لا تتردد فى أن تلقى درسها الساذج الذى سمعناه ألف مرة "بالفكر والإرادة لابد أن يصل الجميع يوما إلى طريق الخلاص" .

إننى لا أريد أن أقول : هذا الكتاب حسى يستهوى القارىء من أول صفحة إلى آخر صفحة بصدق تعبيره كى لا أسىء إلى الكاتبة التى يجب أن نطالبها بشىء أكثر من هذا من أجل مستقبل أدبها . الأفضل إذن أن أقول : هذه تجارب لعمل كبير نرجو أن يظهر فى يوم من الأيام . ويومها سيطيب لى ولأى ناقد أن نقف أمامه مهللين ومعجبين .

(١٩٦٢)

٧

مناقشات

النقد والدراسة

فى المقالات التى تنشرها الصحف والمجلات فى أركان الأدب أو المسرح ، والتى يتألف منها الغذاء النقدى الأساسى لقارىء هذه الأيام ، يظهر - بوجه عام - شىء لم يكن موجودا فى النقد عندنا منذ عشرين سنة مثلا ، ويختفى شىء كان موجودا .

فأما الشىء الذى يظهر بوضوح يقتحم العين أحيانا فهو التشبع بفكرة عامة عن دور الأدب فى المجتمع ، أو وظيفته فى الحياة . ومع أن الألفاظ التى تتردد فى هذا المجال واحدة تقريبا عند كثير من الكتاب فإن الأفكار كما يبدو مختلفة ، بل متعارضة أحيانا (ولعل أسرة "الأدب" فى مقدمة المسئولين عن توضيح هذه الأفكار ، فقد اتخذ " الأمناء " كلمتى "الفن والحياة" شعارا لهم قبل أن تشيعا بين النقاد بزمن طويل) . وللنظرية الماركسية - فى الظاهر - تأثير كبير فى هذه الأفكار ، ولكننا نشعر فى كثير من الأحيان أن تطبيق الكاتب "المتمركس" لهذه النظرية على الأدب تطبيق خشن ، إن لم يكن فهمه للنظرية نفسها بعيدا عن الدقة والوضوح . وهكذا يستعيض الكاتب عن الفكرة النيرة بالكلمة الطنانة ، وتزيد البلوى إذا كان قد سمع شيئا عن عناية الوجوديين بالحالات النفسية المتطرفة كالهزيمة والخوف والموت فمزج الأصداء الماركسية الباهتة "بإيقاع الرعب" مثلا .

إن الميل إلى دعم النقد الأدبى بالتفكير العلمى أو الفسفى ميل قديم جدا ، منذ أن وجد عند العرب شىء اسمه "علم الشعر" غير البلاغة وغير العروض ، يحمل أصداء من كتاب الشعر لأرسطو ولكنه يقوم أساسا على تقسيم الفلاسفة العرب للنشاط الذهنى ، ويترسم طريقهم فى دراسة المنطق ، إلى أن قال "سنت بيف" إنه يريد أن يكتب "تاريخا طبيعيا للأرواح" وحاول برونتيير أن يدرس تطور الفنون الأدبية كما درس داروين تطور الأجناس الحيوانية . والعلوم الحديثة ، كعلم النفس وعلم الإنسان ، قد أضافت وما زالت تضيف ثراء جديدا إلى النقد الأدبى. والماركسية نفسها ، من حيث هى منهج فكرى ونظرية فى تطور المجتمع أيضا ، قد أضافت الشىء الكثير وما زال فى مقدورها أن تضيف أكثر . ولكن عيب استخدام هذه الأدوات العلمية فى النقد الأدبى أنها كثيرا ما تصبح هى الغاية ، وينسى أنها وسائل لفهم حقيقة من نوع خاص ، وهى الحقيقة الأدبية . فيصبح الفن مجرد وثيقة نفسية أو تاريخية أو أنثروبولوجية . هذا إذا كان

الدارس ذا معرفة صحيحة بأدواته العلمية وفهم دقيق لمادته الأدبية ، ونظرة واضحة إلى العلاقة بينهما . أما إذا اختل ركن من هذه الأركان فإن النتيجة أحكام خاطئة من الناحية الأدبية والعلمية معا ، أو آراء لا تستوقف النظار إلا لطرافتها ، أو مجرد رطانة لا تفهم .

وربما أضاف الناقد إلى معرفته الناقصة "بالنظريات" نوعا من الحماسة المصطنعة يعوض بها معرفته . وهنا يصبح عمله جامعا لشرور كثيرة لأنه لا يقترب من الأثر الأدبي برغبة في الفهم والتذوق ، بل بشهوة جامحة إلى الهدم ، أو بإصرار سابق على التمجيد ، وفقا لما تمليه عليه معرفته الناقصة وحماسته المصطنعة .

هذا هو الشيء الذي ظهر في نقدنا ولم يكن موجودا من قبل . أما الشيء الذي اختفى بعد إذ كان موجودا فهو الدراسة المتأنية المتذوقة لتراثنا الأدبي ، ولما يدفعنا الطبع إلى الاهتمام به من ذخائر الأدب العالمي القديم والحديث .

فنحن لا نكاد نشعر بأن المشكلات التي يواجهها أدبنا شبيهة إلى حد كبير بالمشكلات التي يواجهها الأدب المعاصر في أجزاء كثيرة من العالم ، ولا يخطر ببالنا لحظة أن أديب اليوم – في كل مكان – يعيش في أحداث العالم كما يعيش في أحداث بلده وموطنه الصغير ، وأنه – نتيجة لذلك – مواجه في أي مكان باحتمالات معينة للعمل وإمكانيات معينة في التعبير . أما أدبنا القديم فقد نسينا تماما أننا لا يمكن أن نكون إلا امتدادا وتطويرا له . وتكاد كلمة "القديم" هنا تمتد لتشمل كل ما كتب إلى ما قبل عشر سنين .

فنحن لا نجد في نقد أولئك الناقدين وعيا بالتراث ، بل إن منهم من يجهلون أحسن أعمال الأدباء الكبار الذين ما زالوا يعيشون بين ظهرانينا . ولا شك أن هذا سبب قوي لما يعانيه الأدباء الشبان في هذه الأيام من انغلاق مجال القول أمامهم ، سواء في الأدب الإنشائي أم في النقد ، لأن أدبهم لم يضرب بجذوره إلى أعمق من السطح ، فكان كالهشيم سرعان ما يذبل .

إن كل حركة تجديدية جادة لابد أن يكون من عناصرها إعادة تقويم القديم ، سواء أكانت الحركة الأدبية التي تقوم اليوم حركة "رجعية" أم "تقدمية" فإنها تعيش دائما في الماضي ، وتعيد كتابة التاريخ الأدبي . في كتابات ت . س . إليوت قد رد دون وهوبكنس إلى الحياة ، وهؤلاء الشيوعيون الفرنسيون يعنون بفيون كما يعنون بالروايات الشعبية الفرنسية في القرن الثالث عشر . وهكذا يشكل الحاضر الماضي كما يشكل الماضي الحاضر . فيبرز شعراء وأدباء أهملوا قرنا أو قرونا ، ويتوارى شعراء وأدباء كانوا يقرءون منذ سنوات قليلة. الحركة الأدبية الجديدة تلتمس لها ركيزة من الماضي ، وكل حركة أدبية جديدة تنسخ ما قبلها في الظاهر فقط ، فالذي يحدث في الحقيقة هو أنها تعيد النظر فيما قبلها ، فتحيي منه ما يناسبها وتميت ما لا يناسبها ، حتى تأتي حركة أدبية

"جديدة" أخرى لعلها تميت ما أحيت الأولى وتحيي ما أماتت . وقد كان جيل طه حسين والعقاد على سواء السبيل فى التجديد حين أعادوا النظر فى القديم ، فأحلوا محل الاهتمام التقليدى بالمتنبى شاعرين لم يكن لهما مثل حظ المتنبى من الشهرة فى زمنهما أو بعد زمنهما ، وهما أبو العلاء المعرى وابن الرومى . وكان فى هذين الشاعرين القديمين ركيزة ثمينة للمجددين .

وبديهى أننا لا يمكن أن نطالب كتاب أركان الأدب بإعادة تقويم التراث القديم ، ولا بوضع أدبنا فى مكانه بين الآداب العالمية المعاصرة ، ولا بإيجاد تفكير نقدى يستفيد من العلوم الأخرى دون أن يفقد سلطته فى مجاله الخاص . هذا شىء لا تتسع له أركان الأدب . ولكن كتاب الأركان لا يعفون من القيام بهذه الدراسات لأنفسهم ، لأنها لابد أن تنضح على ما يكتبونه فى تعليقاتهم السريعة . والمسئولية بعد مسئولية جيل . فلا يمكن أن تقوم حركة نقدية على ما ينشر فى الصحف والمجلات فقط ، بل لابد أن يؤدى الكتاب دوره .

(١٩٥٨)

حول طغيان القصة القصيرة

القصة القصيرة ، هذا الفن الأدبى الذى وصل عندنا إلى درجة من النضج تجعلنا نعتز به ، هذا الفن يوشك أن يحيط به نوع من الفتنه يصرف الشعراء والكتاب عن فنون أخرى لها قيمتها وأصالتها . ولعل هذه الفتنة تكمن فى السهولة الظاهرية التى يمكن أن تعالج بها القصة القصيرة ، بقدر ما تكمن فى الشغف الطبيعى الذى نعرفه منذ الطفولة إلى الشيخوخة ، بالقصص فى شتى صوره . ولعل أسبابا أخرى كثيرة تنضم إلى هذين السببين لتجعل من القصة القصيرة بدعة العصر . ولكننى أريد أن أقول إن تحول القصة القصيرة إلى بدعة لن يفيد القراء ولا الكتاب ولا القصة القصيرة نفسها . فأولا ، يجب أن يدرك الناشىء الذى يمارس فن القصة القصيرة لسهولته فى نظره ، يجب أن يدرك هذا الناشىء بعد تجارب قليلة أن ذلك الفن ليس من السهولة بحيث كان يظن ، وأنه ككل فن آخر ليس مجرد إطلاق أوبسط لتجربة مرت به فى الحياة بل هو سيطرة على هذه التجربة ، ولكى يسيطر الكاتب فى مجال الفن على تجربته الحيوية لابد له من قوة وجهد . ثم يجب أن يدرك مثل هذا الناشىء أن شكل القصة القصيرة ، ككل شكل فنى آخر ، لايمكن أن يستوعب كل تجربة ولا أى تجربة . إنه بالنسبة إلى الفنون القصصية هو فن اللمحة ، كالحكمة أو المثل السائر بالنسبة إلى الخطبة ، ولكنه لا يزال فنا قصصيا ، لاتزال فيه الحادثة ، والشخصية ، والعقدة والحل . وهذه الصفات مجتمعة تجعل التجارب التى تصلح لبناء قصة قصيرة أقل مما قد نظن ، كما أنها تجعل القصص القصيرة الجيدة أقل بكثير مما قد نحسب بالنسبة إلى طاقة الكاتب ، ويكفى أن نعلم أن كاتبا ضخما من كتاب القصة القصيرة وهو جى دى موباسان يدور عدد ما كتبه طوال حياته من القصص القصيرة حول المائتين .

ولأدع الكاتب الناشىء — الذى أحب له أن يكون ناشئا فى كل فنون الأدب فى وقت واحد ، فيكتب المقالة والدراسة كما يكتب القصة القصيرة وكما ينظم الشعر ، ويحاول أن يبنى رواية طويلة ويكتب على الأقل بعض فصول منها ، ويجرب المسرحية ولو فى بعض المشاهد التى قد لا يستطيع إتمامها ، ويترجم بعض النماذج التى تعجبه مما قرأه فى جميع ذلك فى غير اللغة العربية — لأدع الكاتب الناشىء الذى أحب له أن يكون

[illegible] دءوبا ذواقا من ذا وذا كالنحلة ، ولأنظر الآن إلى القارىء الذى تعود أن يستهلك بضاعتنا الأدبية ، وإلى الكاتب الذى تعود أن يقدم هذه البضاعة .

لقد أصبح القارىء ينظر إلى القصص القصيرة نظرة شك . ودليل ذلك أن مجموعات القصص القصيرة هى أقل أنواع الكتب رواجا اليوم . وقد يكون من أسباب ذلك اختلاط الأعمال الرديئة بالأعمال الجيدة ، ولكننا يجب أن نتوقع مثل هذا الإعراض إذا كانت القصة القصيرة هى النوع الغالب الذى نقدمه إلى قراء الأدب ، وإذا كنا فى كثير من الأحيان نحمل هذا النوع ما لا يحتمله لمجرد أنه البدعة .

إن قارىء هذه الأيام لم يعد نهما إلى القصص كما كنا فى شبابنا ، عندما كنا نقلب صفحات "الرسالة" القديمة أو "الثقافة" القديمة أيضا مسرعين علنا نجد قصة ولو مترجمة (كانت القصة تنشر – إذا نشرت – فى آخر المجلة) . لقد احتلت القصة القصيرة مكانا فى صدر المجلة وتبحبحت ، وأصبحنا نود أن نسمع غيرها يتكلم . ولكن إذا كان قارىء اليوم قد بدأ يشعر بالإعراض عن القصة فإنى أخشى ألا يكون مستوضحا لما يريد غيرها . وأظنه معذورا . فالصحافة التى هى اللون الدائم فى طعامه اليومى ، والتى تؤثر - تبعا لذلك - فى ذوقه تأثيرا أكبر مما نريد أن نعترف ، هذه الصحافة قد بلغت من الرقى الفنى درجة تكاد تشل رغبات القارىء . إن فيها من التقسيم والتنويع ما يشبع كل رغبة من رغباته على حدة ، فلا تبقى له بعد ذلك فاعلية الرغبة . وأخشى أن يؤدى ذلك ، بعد إعراضه عن القصة القصيرة ، إلى إعراضه عن القراءة الأدبية بوجه عام .

إننى لا أريد أن أطرق هنا موضوع الصحافة اليومية ، ولست من أهلها ، لأعيد المناقشة حول ما يسمى بالثقافة الرفيعة ومكانها من الصحف اليومية . ولكننى أريد أن أقول شيئا واحدا ، وهو أن صحافتنا بتقدمها الفنى قد كادت تقتل فنين أدبيين لهما فى تراثنا الأدبى القريب نصيب ممتاز ، وتوزع أشلاءهما على ما يسمى بالقصة القصيرة . وأنا أعنى فنى المقالة الأدبية والصورة .

[illegible] نقرأ تراث المازنى والبشرى إلى اليوم فنعجب به ، وليس هذان الكاتبان [illegible] هما المثلين الوحيدين ، ونذكر أن هذه المقالات والصور كانت تنشر فى الصحف [illegible] لأن صحافتنا المتقدمة كادت تنفى هذا النوع من بين صفحاتها ، إلا [illegible] بين الحين والحين فى يوميات للأستاذ كامل الشناوى مثلا ، إلى جانب المقالة النقدية التى أصبحت هى النوع الوحيد المعترف به من المقالة عند صحفنا اليومية [illegible] الثقافية . لماذا ؟ لأن المقالة – لا التعليق ولا الخبر ولا النقد ولا القصة – هى [illegible] حياة الفكر والذوق . فهى صورة الاتصال الحر بين الكاتب والقارىء ، [illegible] ملتقى الخيال والفكر ، والمثال والواقع . هى لغة التخاطب العامة فى مجال الثقافة ، [illegible] جمهور مثقف لا تربط هذه اللغة بين أفراده .

فليفتح باب المقالة إذا ، وليفتح على مصراعيه ، لمصلحة الثقافة الواحدة ، لا الثقافة "الرفيعة" أو "الجادة" فحسب . وسيكون في ذلك مصلحة للقصة القصيرة أيضا . فستخلص للقصة القصيرة موضوعاتها التي تليق بها ، وسيقبل عليها القارىء عارفا بما سيجده عندها ، وسيكتبها الكاتب حين تكون عنده قصة قصيرة حقا ، لا حين يعوزه المكان في الصحيفة أو المجلة لينشر صورة أو مقالة ، فلا يجد طريقة إلا أن يحول الصورة إلى قصة .

(١٩٦٠)

٧

مناقشات

لغة الفن أولا

هل فى واقعنا الأدبى ما يدعو إلى إعادة المناقشة حول (العامية والفصحى) ، وبنفس الأسلوب القديم ؟

كان يجب أن يكون الرد التلقائى السريع الحاسم على هذا السؤال من كل مشتغل بالحركة الأدبية : لا ..

وكان يجب أن تدور المناقشة بين الأدباء والمشتغلين بالأدب فى مجال آخر غير مجال (العامى والفصيح) إذا شاءوا أن يثيروا قضية اللغة الأدبية .

فالوحدة البناءة التى نشهدها الآن فى جميع مرافق الحياة ، لابد أن يكون لها انعكاسها المباشر على اللغة الأدبية .

وحدة بين طبقات الأمة ، لا تجيز لنا أن نتحدث عن العامية كما لو كانت (لغة) للطبقات الشعبية ، ينفصلون بها عن طبقة (عليا) لا ندرى ما هى بالتحديد .

ووحدة شاملة بين شعوب الأمة العربية ، تقوم على التقارب الطبيعى والاختيار الحر ، ولا تبيح لنا أن نضخم الفروق بين لهجات هذه الشعوب ، ونفرض على العلم اعتبارها لغات ، ليكون لكل (لغة) أدب مستقل .

إن الواقع الكبير الذى نعيش فيه ، واقع "الشعبية" الشاملة فى المجتمع ، وواقع التقارب والامتزاج الحر بين سكان الأقاليم العربية المتعددة ، يشير إلى خط التطور اللغوى ، فى المدى القريب والبعيد .

"يشير" إلى هذا الخط ولا يمليه ، لأن ذلك الواقع الكبير نفسه نتيجة عوامل راسخة فى حضارتنا ، ومنها اللغة .

وهذا الخط هو أن استعمال لغة الكتابة سيشمل جماهير أكبر فأكبر ، وأن الفروق بين هذه اللغة ولغة التخاطب التى تسمى بالعامية ستضيق وتضيق ، حتى لا يحس صاحب اللغة عند الانتقال من حال التكلم إلى حال الكتابة ، أو من حال الاستماع إلى حال القراءة ، إلا أنه انتقل إلى مزيد من المنطق أو مزيد من قوة التأثير . بل إن المتكلم سيجد نفسه — وهو يجد نفسه اليوم — مدفوعا إلى طريق الفصحى كلما أراد مزيدا من المنطق أو مزيدا من قوة التأثير .

هكذا لن تبقى لغة الكتابة لغة كتابة فحسب ، ولا لغة الكلام لغة كلام فحسب .

وستضيق الفروق بين لهجات الأقاليم المختلفة بحيث لا يحس العربى حين ينتقل من إقليم إلى إقليم باختلاف كبير فى لغة التخاطب . ستتبادل اللهجات المفردات وأساليب التعبير بضرورة الاتصال المتزايد بين الأقاليم المختلفة ، وستكون فرصة البقاء والانتشار أكبر لتلك المفردات والأساليب الأقرب إلى وحدة اللغة ، أى إلى لغة الكتابة الآن .

ولا ينفى ذلك أن كل إقليم سيظل يتغنى بأزجاله وينشد ملاحمه التى قد يكون لها ارتباط بواقعة الخاص ، ولكن هذه الأزجال والملاحم ستصبح – أكثر مما كانت فى أى وقت مضى – رافدا للأدب المشترك . وسيوجد من الشعراء من يؤثر شكل هذه الأزجال والملاحم لعمله الفنى ، غير أن هؤلاء الشعراء أنفسهم سيدخلون – أكثر فأكثر – فى التراث المشترك .

ولكن حدث أن كلاما "قيل" فى العام الماضى عن أن بعض اللجان فى وزارة الثقافة وفى المجلس الأعلى للآداب والفنون رفضت أعمالا قصصية قدمت إليها ، لأن الحوار بين شخصياتها يدور بالعامية ، ومع أن مسئولين فى الوزارة والمجلس كذبوا ما قيل ، فقد دارت مناقشات وأقيمت ندوة تليفزيونية ، وقرأنا وسمعنا كلاما كان يمكن أن يقال منذ ثلاثين سنة : "دفاع" عن الفصحى من جانب ، و "دفاع" عن العامية من جانب آخر ، دفاع عن "لغة الثقافة وتراث الآباء والأجداد" من جانب ، ودفاع عن "لغة الشعب" من جانب آخر .

وليست "لغة الثقافة وتراث الآباء والأجداد" بحاجة إلى فرسان يدافعون عنها ، لأن هذه اللغة أثبتت مرونتها الفائقة فى العصر الحديث . لم تثبت مرونتها كلغة علمية تعبر عن الأشياء والمجردات فحسب ، بل كلغة أدبية تعبر عن الإحساسات والمشاعر والأحلام . لم تثبت مرونتها كلغة جادة يتصرف بها أهلها فى كل المعانى الجادة التى تطوف بخواطرهم فحسب ، بل أثبتت أنها لا تزال قادرة على الدعابة الطلقة أيضا . وإذا كنا نسينا البشرى والمازنى ، فهذا محمد عفيفى لا يزال قادرا على أن ينتزع البسمة من أغلاق الأكباد بلغته "الفصيحة" .

ولم تثبت مرونتها فى طرحها لكثير من المفردات والأساليب المهجورة فحسب ، بل فى تبنيها الكثير من المفردات والأساليب الجديدة أيضا . وبعض الناس يحسبون المجمع اللغوى قلعة للمحافظة اللغوية فقط ، ولا يعلمون كم يعمل هذا المجمع ، الذى يضم شيوخ اللغة ، فى سبيل التجديد . ولكن المجمع ، بطبيعة عمله ، يتناول من المسائل الجزئية المحددة ما لا يصبر على متابعته أكثر الناس ، وإن عرف الكتاب قيمته فى نفسه ودلالته العامة على السواء . ومن ذلك ما علمته من أن المجمع ينظر الآن فى إقرار استعمال كلمة "أى" للإطلاق والتعميم كما تجرى على ألسنة الناس وأقلام الكتاب ، مع أن هذا الاستعمال لم ينص عليه النحاة القدماء . وفى هذا الاتجاه من المجمع ما يشجع مثلى على

أن يكتب "بنفس الأسلوب القديم" ، أو "مرونتها كلغة" دون أن يخشى مؤاخذة شديدة من المجمعيين .

وليست "لغة الشعب" بحاجة إلى فرسان يدافعون عنها أيضا ، لأن الاحترام الذى تلقاه هذه اللغة – ولنتسامح مؤقتا بتسميتها لغة – ظاهر فى جميع فروع الثقافة ، ويكفى من شاء أن يلاحظ كتب القراءة فى المرحلة الأولى ، حيث القاعدة المتبعة هى البدء بالكلمات المشتركة بين لغة التخاطب ولغة الكتابة .

بل ليست إحدى "اللغتين" بحاجة إلى فرسان يدافعون عنها ، لأن الاتجاه السائد الآن بين المشتغلين بالأدب والثقافة والتعليم هو اعتبار "العامى" و "الفصيح" مستويين من مستويات التعبير ، لا لغتين متمايزتين ، وأقول إن هذا هو الإتجاه السائد ، لأنه لا يمنع أن يوجد شاعر يتخلى مختارا عن إحدى خصائص التعبير الفصيح ، أو يحتفظ مختارا ببعض خصائص التعبير العامى ، ويصل مع ذلك إلى أعلى مستويات التعبير بفضل مقدرته الشعرية التى لا تكمن فى هذه الخصائص نفسها ، بل فى استعماله الشخصى لها .

ديوان "عن القمر والطين" لصلاح جاهين .. فى أى مستوى من مستويات التعبير ؟

لا أتردد أن أقول : إنه فى أعلى مستويات التعبير . وكان ينبغى أن يكون من أفصح الشعر الذى ظهر فى السنوات الأخيرة . ولعلى أغضب الشاعر قليلا حين أقول "كان ينبغى أن يكون" . فليس لديوان صادق أن يكون غير ما هو بالفعل . ولكن الذى أعنيه هو أن ديوان "عن القمر والطين" أو صاحبه الأستاذ صلاح جاهين هو من الظواهر القليلة للأدب الذى يؤثر الشاكل العامى كنقطة ابتداء ، ولكنه يطور هذا الشكل باتصاله بالتقاليد الأدبية المشتركة ، ويأخذ من مادة الأدب المشترك ، ابتداء من المفردات إلى طريقة النظم ، الشىء الكثير ، فيقف بذلك طرازا وحده بين الفلكور أو الأدب الشعبى غير المكتوب ، بذخائره من الأخيلة والأساطير ، وبين الأدب المكتوب بخبراته الفنية العريقة ، يخصب هذا من ذاك ، ويتيح لجماهير أكبر اتصالا نفسيا وفنيا بتراث الأدب المشترك .

ولننظر بشىء من التدقيق فى هذا الديوان :

من قصيدة "الله معك" :

" ياصابر الصبر الجميل الله معك   ما أروعك ياشعبنا وما أشجعــــك
جرحك فلسطين بوجعك تزداد وجود   وتحول الأحزان بارود فى مصنعك
الله معك .. الله معك .. الله معك .. "

كلمات هذه الأبيات كلها "فصيحة" ليس فيها كلمة واحدة مما تنفرد بـه العامية ، بل فيها عبارة "ما أروعك" أقرب إلى التعبير المكتوب ، وكلمة "وجود" تحمل أصداء فلسفية غير فلكلورية قطعا . والكلمات كلها كان يمكن أن يكون لها نفس التأثير لو وضعت في شعر معرب ، بل كان يمكن أن يكون تأثيرها أكبر مع الإعراب لو أحسن استخدام أصوات الإعراب كما أحسن الشاعر استخدام التسكين هنا ، فى "الله معـك" حيث الوقوف على الهاء بالسكون يزيد فخامة التعبير كله ، وفى "بـارود" حيث التسكين يتيح لانطلاق الواو أن يأخذ مداه . والإعراب يظهر فى الشعر ولا يظهر فى النثر إلا فى نسبة ضئيلة من الكلمات . ولهذا لم يحتج الكتاب إلى التفكير فى الكتابة بالعامية كما نظم بعض الشعراء بالعامية . فالكلام الفصيح غير المنظوم يمكن أن يقرأه القارىء معربا أو غير معرب . ولعل أهم تطور جرى على أسلوب الكتابة فى العصر الحديث هو بساطة التركيب التى نشأت تلقائيا ، فيما يبدو ، حين قدر الكتاب فـى قرائهم ألا يضبطوا أواخر الكلمات ، فقصرت الجمل وخلت من التقديم والتأخير وسهل الربط بينها ، واستعملت علامات الترقيم التى تشير إلى الوقفات الطبيعية بين الكلام لتساعد على وضـوح المعنى . ومن المحقق أن القارىء الذى يقرأ النثر الأدبى غير معرب لابد أن يفوته جانب كبير من موسيقاه ، ولكن الجانب الأكبر من فن الكاتب لن يفوتـه . ولهذا نظير فـى كثير من اللغات . وحسبك أن تعلم أن شعر شكسبير لا يقرأ الآن كما كان يقرأ فى زمانه ، أى كما أراده شكسبير أن يقرأ ، وأن اختلاف طريقة النطق يضيع كثيرا من تورياته وموسيقاه .

فلم يبق من القضية إذن إلا مسألة الحوار . وحرية الكاتب فـى استخدام الحوار المناسب لموضوعه قد ثبتت لكتاب العربية منذ أكثر من ألف سنة ، فهذا الجاحظ إذا روى نادرة فيها كلام لبعض العامة أورده بما فيه من لحن ، بل كـان إذا روى شيئا من كـلام جارية أعجمية أورده بما فيه من تحريف فى نطق الحروف . وقـد أشار إلـى ذلـك أستاذ من أساتذة دار العلوم ، وهو أستاذنا المرحوم الدكتور إبراهيم سلامة ، فـى كتابـه "تيارات أدبية" ، وساقه حجة لاستخدام الحوار بلغة التخاطب كلما دعت إلى ذلك حاجة فنية . ولكن الحاجة الفنية أمر يقدره الكاتب . وقد كان السبب الذى دعا الأستاذ محمود تيمور إلى التحول عن الحوار العامى إلى الحوار الفصيح ، بعد أن كتب بالطريقة الأولى سنين طويلة من حياته الأدبية ، سببا فنيا أيضا ، كما ذكر فى ذلك الحين ، وهو أنه وجد أن الانتقال من سرد فصيح إلى حوار عامى يخل بجانب من الوحدة الفنية للقصة .

ولكل كاتب نظرته إلى هذه الوحدة ، ولكل كاتب أسلوبه . والمهم على كل حال أن القضية لم تعد اليوم قضية فصحى أو عامية ، بل قضية لغة فنية أو لغة غير فنية . ولعلنا لو شغلنا أنفسنا وقراءنا بالحديث عن هذه اللغة الفنية ، لكان كلامنا أكثر فائدة وإمتاعا .

(١٩٦٢)

وجهة النظر

منذ قالت شهر زاد "بلغنى أيها الملك السعيد" وصناع القصة يفكرون فى خير الطرق التى ينقلون بها القارىء من جو الحقيقة إلى جو القصص .

فقد كان ثمة فرق كبير بين القصص التى تروى وبين المسرح الذى يشاهد ، كان المسرح منذ نشأته – حيثما نشأ – مرتبطا بطقوس دينية ، فكان يستمد قدرته على التخييل من تهيؤ النظارة أنفسهم للانتقال إليه والمعيشة فى جوه ، لأنهم لم يكونوا مجرد متفرجين بل كانوا مصلين فى معبد ، وما زلنا – بعد آلاف السنين من نشأة المسرح – نرقب رفع الستار بخفقة في قلوبنا ، وكأننا ننتظر أن يحدث أمر خارق ، أن تتكرر معجزة .

أما راوى القصة - الذى أصبح كاتبها – فلم يكن يسنده مثل هذا الشعور الدينى الذى يبعث – وحده – الرغبة فى التصديق ، بل كان مضطرا أن يستدرج سامعه أو قارئه إلى الاستماع بجملة تشبه ما كان يقوله رواة الأخبار الحقيقية ليكتسبوا ثقة السامعين "أخبرنى فلان عن فلان عن فلان" ، فيجعل شهر زاد تقول : "بلغنى أيها الملك السعيد" .

وقد اهتدى كتاب القصة الأوروبيون فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر إلى حيل أكثر تعقيدا من حيلة "بلغنى أيها الملك السعيد" ، كأن يزعم القصاص أنه قد وصلت إليه مخطوطة دون فيها كاتبها الحوادث الغريبة التى وقعت لأحد أصدقائه ، ثم يعلن لنا أنه قد استقر عزمه على نشر هذه المخطوطة ، وبهذه المقدمة يبدأ قصته ؛ أو يدعى الكاتب أنه عثر على مجموعة من الخطابات ، أو المذكرات ، وأباح لنفسه أن يتولى تنسيقها حتى يستطيع القارىء متابعته فيها . بمثل هذه الحيل عدل كتاب القصة موقف "الراوى العليم" شيئا ما ، وأصبح القارىء يجد نفسه وكأنه شريك للكاتب فى القصة . على أن هذا التحول فى فنية القصة لم يظهر بجلاء إلا حين جاء كتاب المدرسة الواقعية ، فالمدرسة الواقعية قد اختارت أن يختفى الكتب من القصة ليظهر موضوعه ، ومن هنا أصبحنا لا نرى القصة من وجهة نظر "الراوى العليم" بل من وجهة نظر أبطال القصة أنفسهم ، سواء استعمل الكاتب ضمير المتكلم أم ضمير الغائب ، وسواء التزم وجهة نظر بطل واحد من أول الرواية أو القصة إلى آخرها أم انتقل إلى وجهة نظر بطل آخر . ثم لم تقف المدرسة الواقعية عند هذا بل أوجدت لنا – بدلا من شخصية "الراوى العليم" – شخصية الراوى الذى يعرف أبطال القصة ويلابس حوادثها دون أن تكون له مشاركة كبيرة فيها ،

فنحن نرى القصة بعينى هذا الراوى الجديد الذى ليس بعليم ، ولكنه قابل مثلنا لأن يعلم ، وهذا التمنيك هو التكنيك المفضل عند سومرست موم حتى ليكاد يلتزمه فى كل رواياته وقصصه القصيرة .

اختفى "الراوى العليم" واختفت تعليقاته التى كان يعبر بها عن فلسفته الساذجة فى الحياة ، ولكن هل اختفى كاتب القصة الحديثة من قصته ؟ .

لقد توهم "زولا" أنه سيجعل القصة علما ، وستكون مهمة كاتب القصة كمهمة العالم في المختبر : يلبس عاطفة من العواطف لشخصية من الشخصيات ، ويضع هذه العاطفة وهذه الشخصية فى ظروف معينة ، كما يضع العالم مادة من المواد فى ظروف معينة من الحرارة والضغط الجوى الخ . ويسجل ما يطرأ عليها من تغيرات . ولكن زولا نفسه لم يكن قط هذا العالم ، ولو أمكن أن يكون كاتب القصة عالما فى مختبر لكانه زولا..

أما الفكرة التى يجب أن نذكرها فى مجال علاقة كاتب القصة بموضوعه فهى فكرة إمام الواقعية الأول "فلوبير" ، يقول فلوبير : إن كتب القصة لا يظهر من خلال أبطاله إلا كما يظهر الله من خلال مخلوقاته ، إنه موجود دائما ولكن بغير أن تدركه الحواس ، وهذا الوجود هو الذى يعبر عن فلسفة القصاص أو عن "وجهة نظره" .

وعملية الخلق التى يقوم بها الكاتب لا يمكن أن تتم إذا ألزمناه "وجهة النظر" التى ينبغى أن تتغلغل فى عمله كما تتغلغل الروح فى الجسد ، ولا ضير علينا بعد أن رفعنا من شأن الكاتب إلى أعلى مكان بهذا التشبيه الذى استعرناه عن فلوبير – لا ضير علينا بعد ذلك أن نعود فنشبهه بقرون الاستشعار فى بعض الحشرات ، فوظيفة الكاتب – الكاتب القصصى خاصة – هى بالنسبة إلى ثقافة مجتمعه كوظيفة قرون الاستشعار بالنسبة إلى الحشرة ، فهو يتحسس ويستطلع ، وهو يسبق مجتمعه ببضعة مليمترات ليرتاد الممكن ، ويعرف مواطن الخطر ، ويتحسس الطريق . ومن هنا لا يمكن أن يعطى الكاتب القصصى الحقيقى فكرة مجمدة عن المجتمع الذى يتعامل معه تعاملا مباشرا ولا يتخذ النظريات إلا وسيلة مساعدة لفهمه . إن ثقافة الكاتب القصصى الحقيقى – مهما تتسع – لا يمكن أن تؤدى به إلى وجهة نظر مجمدة ، ومن العبث إذن أن نكرر له هذه الصورة البالية ، صورة طاقة النور .. فقد يفضل الكاتب أن يفتح شباكا ، وقد يخرج بقرائه إلى سماء لا تظللها قطعة واحدة من السحاب وقد يهبط بهم إلى قبو أو سرداب ، وهو فى محاولاته الصادقة الجاهدة للبحث عن الطريق يقوم بوظيفته الاجتماعية على أكمل ما تكون .

(١٩٥٨)

النقد والمذاهب الاجتماعية

التياران اللذان يصطرعان فى الأدب العالمى اليوم هما تيار الواقعية الاشتراكية وتيار "المودرنزم" . أما الواقعية الاشتراكية فهى للتيار السائد فى بلدان الكتلة الشرقية ، هى أشبه بالدين الرسمى – فى عالم الأدب – للدولة السوفيتية ، وأهم مبدأ تقرره هو تبعية الأدب للسياسة إلى حد إلزام الكاتب "بخط" سياسى معين ، يجب ، بطبيعة الحال ، أن يكون هو الخط الذى تتخذه سياسة الدولة الرسمية . الإنسان ، فى نظر الواقعية الاشتراكية ، كائن سياسى أولا ، ومن ثم فالسياسة تشغل المحل الأول فى حياة أبطال المسرحيات والروايات الواقعية الاشتراكية ، وليست "السياسة" بوجه عام ، بل السياسة كما يقررها المذهب السياسى الوحيد المعترف به ، المذهب الماركسى اللينينى ، وكما يطبقها التفسير الوحيد المعترف به لذلك المذهب ، وهو تفسير الحزب الشيوعى ، الذى يكون "خطا" أشبه بالصراط ، لا يجوز الانحراف عنه يمنة أو يسرة وإلا وقع الإنسان فى الهلاك الأبدى . وطبقا لهذا المبدأ ترى الواقعية الاشتراكية ان أهم موضوع يجب أن يعنى به الكاتب هو تصوير "البطل الجديد" ، البطل البروليتارى الإيجابى ، بانى المجتمع الاشتراكى . تصور الواقعية الاشتراكية هذا البطل فى المصنع ، وفى المزرعة التعاونية ، كما تصوره فى ميدان القتال . ومن ناحية أخرى تنظر الواقعية الاشتراكية إلى الموضوعات التاريخية نظرة الشك . فمع أنها لا تستبعد هذه الموضوعات جملة ، لأنها تساعد على فهم الماضى طبقا للمادية الجدلية ، فهى ترى ألا تستأثر بجانب كبير من عناية الأدب ، التى يجب أن تبقى منصرفة إلى الموضوعات الجارية .

والتيار الثانى هو تيار "المودرنزم" . وهو تيار يعترف صراحة بالضغط الذى يعانيه الفرد فى المجتمع الحديث . ولهذا فقد اتخذ فى أوائل هذا القرن صورا متطرفة شتى تلتقى كلها عند إنكار الطرق المألوفة فى التعبير ، كالسيريالية التى رمت إلى إبراز أحلام العقل الباطن بكل تشعثها واضطرابها ولا منطقيتها ، والمستقبلية التى أرادت أن تتحرر من الأشكال الأدبية القديمة جميعا لتبحث عن أشكال تتفق مع طابع الحضارة الصناعية ومجتمعات المدن الحديثة . وأقل من ذلك تطرفا مدرسة "تيار الوعى" التى كان أكبر دعاتها جيمس جويس وفرجينيا وولف فى إنجلترا . وهؤلاء نظروا إلى أن تصوير الواقع الخارجى لا يتفق مع الصدق الفنى ، واتجهوا بدلا من ذلك إلى تصوير وقع الأشياء

الخارجية فى أذهان الشخصيات . المودرنزم إذا لا تصور إنسانا بطلا بل إنسانا مأزوما ، ولكنها أيضا تصور صراع هذا الإنسان الملح الدءوب فى البحث عن قيم لا تبدو أمامه قط بوضوح تام . هذا البحث عن القيم هو الذى يميز المودرنزم فى أفضل صورها ، كما هى عند همنجواى أو فوكنر مثلا ، حيث نجد الأول يبحث عن قيم جديدة فى النشاط والحركة بصرف النظر عن نتائجها ، والثانى فى الصراع المستمر المستميت بين الإنسان وبيئته المنزلية المثقلة تحت عبء الأوضاع الاقتصادية والتقاليد الاجتماعية على نحو يذكرنا بالتراجيديات اليونانية القديمة .

ويتحدث النقاد اليوم فى أمريكا "عما بعد المودرنزم" ، أى عن ذلك الجيل من الكتاب الذين ظهروا بعد الحرب العالمية الثانية ، والذين تتميز كتاباتهم بفقدان المحيط الاجتماعى اللازم الذى لا يمكن أن تكمل الشخصية الروائية إلا إذا وضحت علاقتها به . ومرجع ذلك فى نظر الناقد الأمريكى "إرفنج هو" أن المجتمع الغربى نفسه لم يعد واضح المعالم ، محدد العلاقات ، كما كان قبل الحرب العالمية الأولى ، وأنه الآن يتحول إلى مجتمع "كمى" ، تضعف فيه الفواصل بين الطبقات وتتفكك التنظيمات الاجتماعية وتتفشى السلبية والكسل العقلى ، فى نفس الوقت الذى تنتشر فيه وسائل الراحة المادية ، ووسائل التثقيف الجماهيرية .

وكما يعكس المذهب الواقعى الاشتراكى الوضع السياسى والاجتماعى المحدد فى الدول السوفيتية ، والمودرنزم وما بعد المودرنزم موقف المثقفين الحائر فى المجتمعات الغربية ، التى تتغير بطريقة غير واضحة ولا مخططة ، فإن الوضع الأدبى فى بلدان الحياد السياسى والاجتماعى كيوغوسلافيا ، أو البلدان التى تحاول أن تكون محايدة كالمجر وبولندا ، يعكس أيضا محاولة هذه البلاد خلق مذهب أدبى جديد متحرر من رذائل المذهبين.

ويصور ذلك مقال فى مجلة "الكتب فى الخارج" التى تصدرها جامعة أوكلاهوما فى الولايات المتحدة الأمريكية . وعنوان المقال "الواقعية الاشتراكية والمودرنزم فى يوغوسلافيا اليوم" ، وكاتبه "أنتى كاديش" أديب يوغوسلافى عمل زمنا فى هيئة الأمم المتحدة قبل أن يتولى تدريس الآداب السلافية الجنوبية فى جامعة كاليفورنيا. وهو فى هذا المقال يعرض مواقف الكتاب اليوغوسلافيين الذين يميل بعضهم إلى الواقعية الاشتراكية وبعضهم الآخر إلى المودرنزم . إلا أننا لا نرى فى أقوال الأولين – عموما – مثل غلو نظرائهم السوفييت فى اتباع الأدب للخط السياسى ، كما أننا لا نرى فى أقوال الآخرين دفاعا عن نبرة التشاؤم أو اللامبالاة أو الحساسية المريضة التى تسود المودرنزم أو ما بعد المودرنزم فى هذه الأيام ، والتى تتضح على أقوال نقاد ما بعد المودرنزم أنفسهم. وأهم من ذلك أن الفريقين جميعا يكتبون بحرية لا نجد لها مثيلا فى بلدان أحد المعسكرين .

فمثلا يكتب "كريليجا" الأديب اليوغوسلافى الكبير وأحد أنصار الواقعية الاشتراكية : إن قدر الإنسان هو السياسة .. والسياسة عامل هام فى حياة الإنسان ، وفى المجتمع ، ومن ثم فى إنتاج الفرد . فلا يمكن أن يكتب إنسان أو يتكلم أو يرسم أو يفكر أو يسافر أو يعمل منفصلا عن بيئته" .

وفى الوقت نفسه يكتب "بانديتش" أحد أنصار المودرنزم عن "الأبطال الإيجابيين" الذين يفخر بهم الأدب السوفيتى : "إن هؤلاء الأبطال لا يعدون أن يكونوا أمثلة من "الإنسان الأعلى" الذى تصوره نيتشه ، ينتمون إلى نموذج اخترعه أدب الواقعية الاشتراكية الجاف الميت" .

وبين هذين الطرفين ، مع اعتدالهما النسبى ، يقف الفريق الذى يحاول أن يتصور مستقبلا جديدا للأدب ، من خلال الاعتراف بالصلة الحية بين الفنان ومجتمعه ، القائمة على التفاعل الخلاق بين الفرد الحر والجماعة التى ينتمى إليها . ويعبر عن موقف هذا الفريق الناقد الصربى ميلان بوجدا نوفتش إذ يقول : "يبدو لى أنه غيرمناسب وغير مقبول ، بل هو مستحيل أن ينشد الفنان حرية مطلقة . فالفنان ، ولاسيما الشاعر ، لا يعيش فى فراغ ، ومن ثم يجب أن يخضع لسلسلة من الظروف التى تمليها عليه حقيقة كونه لا يعيش فى فراغ . لا يمكن ولا ينبغى أن يفرض رقيب خارجى على الفنان .. ولكننا يجب ألا نذهب إلى حد الزعم بأننا أحرار حرية مطلقة وخالية من المسئولية " .

(١٩٥٩)